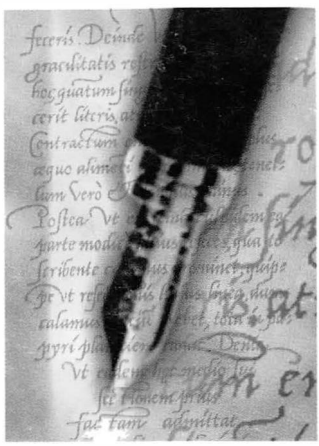
Philippe Schuwer

Tratat practic de editare



editura amarcord

PHILIPPE SCHUWER

TRATAT PRACTIC DE EDITARE

Această carte a fost editată cu sprijinul
MINISTERULUI FRANCEZ AL AFACERILOR EXTERNE
și al
AMBASADEI FRANȚEI ÎN ROMÂNIA.

Titlul original : Philippe Schuwer, *Traité pratique d'édition*
© – 1997. Electre – Éditions du Cercle de la Librairie
© – 1999. Editura „Amarcord", str. Dropiei, nr. 3, sc. B, ap. 5.
1900 – Timişoara, ROMÂNIA Tel./fax: 056/146.645
e-mail : amarcord@mail.dnttm.ro

PHILIPPE SCHUWER

TRATAT PRACTIC DE EDITARE

(Ediție nouă, revăzută, întregită şi adusă la zi)

Traducere de
DOINA LICĂ
şi
BEATRICE STANCIU

EDITURA AMARCORD
Timişoara, 1999

Coperta : **CĂTĂLIN POPA**

Consilier editorial : **ION NICOLAE ANGHEL**

Cuprins

Prefață (trad. Beatrice Stanciu) 13

I. CELE CINCI FUNCȚII PRINCIPALE ALE EDITORULUI (trad. Beatrice Stanciu) 15

Descoperirea autorilor, a temelor și a formulelor de editare 15
Asigurarea și finanțarea realizării lucrărilor 21
Asumarea difuzării și distribuirii cărții 23
Promovarea fondului de carte al editurii 27
Obligativitatea unui rezultat 29

Situația în activitatea de editare 30

II. DREPTUL DE AUTOR (trad. Beatrice Stanciu)

De la convențiile internaționale la *Codul proprietății intelectuale* 39

Scurt istoric 39
Convenția de la Berna 41
Convenția universală privind dreptul de autor 44
„Revizuirile de la Paris 1971" 46
Concluzii provizorii privind jurisprudența internațională 50
De la „fotoplagiat" la dezvoltarea de noi tehnici 51
Codul proprietății intelectuale, 1992 51
Legea franceză privind reprografia 53

III. PRINCIPALELE CONTRACTE CU AUTORII ȘI COLABORATORII
(trad. Beatrice Stanciu) 55

Contractul de editare. Principalele condiții negociabile 57
Durata proprietății literare și artistice 60
Opere ce țin de dispoziții speciale 61

Opera de colaborare 62 ◊ opera colectivă 62 ◊ opera sub pseudonim sau anonimă 63 ◊ opera compozită 63 ◊ opera postumă 63 ◊ opera audiovizuală 64 ◊ contractul numit în regia autorului 65 ◊ contractul numit pe din două 67 ◊ autorii salariați 67

Autorul-editor 68
Despre negocierile contractului și relațiile autor-editor 69
Transferarea contractului de editare 75

Propuneri de contracte-tip 76

Cerere de încheiere de contract 77

1. Contract de editare a unei opere de literatură generală 79
Ediția a doua. Drept de preempțiune 91

2. Contract pentru crearea și editarea unei opere științifice, tehnice sau juridice (Contract de comandă) 99
Drept de preempțiune 105

3. Contract de cesiune a drepturilor de adaptare audiovizuală a unei lucrări 106

4. Contract cu coordonatorul de colecție 109

Contract nr. 1 : colecție din inițiativa coordonatorului 109
Contract cu un coordonator de colecție, autor al lucrării(lor) din colecția sa 115
Contract nr. 2 : colecție aparținînd editorului, reluată de coordonatorul de colecție 116
Contract nr. 3 : colecție creată la inițiativa editorului 119

5. Contract pentru redactarea unei contribuții la o operă colectivă 121

6. Contract pentru traducerea unei opere de literatură generală 124

7. Contract încheiat cu un packager 136

8. Contract cu ilustratorul 141

9. Scrisoare-contract cu ilustratorul (contribuție la ilustrarea unei lucrări) 147

Drepturi de reproducere pentru operele muzicale și multimedia 149

Sancțiuni pentru atingerile aduse dreptului de autor 151

Despre contrafacere și despre plagiat 151
Acționarea pentru concurență neloială 152
Piratarea la scară internațională 153
Fotocopierea 154
Împrumutul cu plată sau fără plată ? 155

Dreptul de informare : limite și sancțiuni 157

Atingerea adusă (intimității) vieții private 157
Deciziile Ministerului de Interne 157
Provocările, defăimarea, injuria, ofensele și ultrajele 158

Alte obligații ale editorului 159

Depozitul legal sau Agenția Bibliografică Națională (1994) 159
Menționarea ISBN-ului (sau a ISSN-ului) 161
Prețul unic (legea Lang) 161

IV. OPERELE EDITATE (trad. Beatrice Stanciu)

De la manuscrise propuse din proprie inițiativă la opere comandate 163

Romanele contemporane 163 ◊ romanele polițiste 171 ◊ romanele sentimentale 171 ◊ Poezia 173 ◊ Operele teatrale și cinematografice 175 ◊ Novelizarea 176 ◊ Lucrările de critică și eseurile 177 ◊ Științele umane și sociale 177 ◊ Istoria și geografia 179 ◊

Religia 180 ◊ Reportaje, documente şi eseuri asupra realităţii 181 ◊ Cărţile ştiinţifice, tehnice, medicale şi profesionale 182 ◊ Economia şi gestiunea 184 ◊ Enciclopediile 184 ◊ Atlasele 186 ◊ Dicţionarele 187 ◊ Operele de popularizare 189 ◊ Lucrările şcolare, extraşcolare şi universitare 190 ◊ Cărţile practice 193 ◊ Ghidurile turistice 195 ◊ Albumele şi cărţile pentru tineret 196 ◊ Benzile desenate 199 ◊ Cărţile de artă şi cărţile frumoase 200 ◊ Albumele fotografice 202 ◊ Textele clasice şi operele complete 203 ◊ Cărţile în format de buzunar 206 ◊ Traducerile 208 ◊ Agendele 209 ◊ Bibliofilia 210 ◊ Fasciculele 212 ◊

V. PERSONAJELE CHEIE ALE EDITĂRII (trad. Beatrice Stanciu) 213

Autorul 214
Directorul literar sau directorul colecţiilor literare (redactorul-şef) 218
Lectorul 221
Traducătorul 222
De la tehnoredactor la lectorul-corector 224
Directorul editorial 226
Responsabilul de ediţie sau redactorul *(editor)* 228
Secretarul de ediţie 230
Directorul artistic şi asistenţii săi 230
De la iconografi la documentarişti 233
Ilustratorul 236
Cartograful 238
Fotograful 238
Directorul tehnic, şeful de producţie şi tehnicienii 239
Directorul de editare electronică şi multimedia 242
Packagerul 243
Consultantul 247

Relaţiile sectorului editorial cu celelalte personaje cheie 248

Preşedintele-director general (de la microfirmă la grup) 248
Noua hartă strategică a celor două grupuri franceze 255
De la directorul financiar la controlorul de gestiune 258
Marketingul şi serviciul comercial 259
Serviciul de publicitate 262
Serviciul de presă 265
Serviciul de cesiuni de drepturi 268
Juristul 270
Direcţia resurselor umane 271
De la agentul literar la agenţia pentru drepturi 272
De la agentul artistic la agenţia de ilustraţie 274
Agenţia fotografică 274
Producătorii de imagini în mişcare 276
Muzeele, instituţiile şi organismele culturale 277

VI. DE LA DEVIZE LA CALCULELE DE EXPLOATARE ESTIMATIVE
(trad. Beatrice Stanciu) 279

Cererea de deviz 279
Cereri de deviz (cărți cu text/ilustrate) 281
Costurile de concepție și de realizare 285

De la devizele estimative la cererile de ofertă 293

Costurile fixe și costurile variabile 294
Devizul definitiv 294
Stabilirea prețului de cost 299
De la contul de exploatare estimativ la prețul de vînzare estimat 300
Contul de exploatare estimativ 307
Calculul „punctului mort" 309
Prețul de vînzare public 310
De la distrugere la vînzare cu preț redus 311

VII. NOȚIUNI DE FABRICAȚIE (trad. Doina Lică) 313

O instruire continuă și permanentă 313

Hîrtia 316

De ce atîtea formate de cărți ? 316
Aprovizionarea cu hîrtie 317
Principalele formate de hîrtie disponibile 318
Ce reprezintă formatul util ? 319
Alegerea hîrtiei : ce criterii și ce sortimente ? 321
Comanda de hîrtie 328

Culegerea 331

De la plumb la film 331
Culegerea cărților 332
Utilizarea dischetelor de editare de text ale autorului 333
PAO 335
Culegerea integrată la editor ? 340
De la bazele de date la culegere/gravură 341

Fotogravura 344

Clișeele de tipar înalt 344
Cilindrii de tipar adînc 344
Filmele offset 345
Scannerele 349
Duplicarea filmelor pentru ilustrații 350

Tipărirea 352

I. **Tipărirea offset** 352

Așezarea paginilor sau montajul, schema de așezare 353
Ozalidul. Transferul sau copierea 353
De pe calculator pe placă. Montajul plăcilor și tipărirea 355

Presele offset 356
Calităţi şi limite ale offset-ului color 357

II. **Tiparul înalt** 358

Maşinile rotative de tipar înalt cu hîrtia în bobine. Cameron sau presele rotative cu curele 358

III. **Microtirajele sau tirajele speciale** 359

Transmisia digitală 360
Facsimilele sau reprinturile 361

IV. **Tiparul adînc** 361

Controlul tirajului pe prese 362

Defectele de imprimare 362
Stocarea unei părţi a tirajului 364

V. **Domeniul bibliofiliei : tirajul gravurilor originale** 365

Serigrafia şi şablonul 365 ◊ Stampa originală 366 ◊ Gravura în lemn sau xilografia 366 ◊ Gravura în cupru 367 ◊ Litografia 368 ◊

Finisarea 370

Broşarea 370

Fălţuirea, adunarea, colaţionarea şi alte operaţiuni 370
Broşarea cu cotor lipit 372

Legarea 373

Executarea copertelor (cărţi cartonate sau legate) 373
Legarea cu cotor lipit 373
Poleirea copertelor, materialele de îmbrăcare a copertelor 374
Introducerea blocului în scoarţă 377
Lăcuirea sau celofanarea 377
Legarea cu inele sau spirale 378

De la încărcarea pe sănii la livrarea volumelor finisate 378

Costurile şi condiţiile de transport 379

VIII. DE LA REIMPRIMĂRI LA NOILE EDIŢII (trad. Doina Lică) 381

Reimprimarea 381

Economia reimprimării în alb-negru şi în culori 384

Noile ediţii. Constrîngerile tehnice 387

IX. PREOCUPARE ŞI CONCEPŢIE TIPO/GRAFICĂ (trad. Doina Lică) 391

Timp de mai multe secole a prevalat priceperea tipografilor 391
Carta grafică 393
Preliminarii la orice concepţie grafică 394
Tehnoredactarea şi spaţiul ei 397
Linii, vignete şi ornamente 411
Colontitluri şi coloncifre 412
Notele 413
Paginile liminare şi paginile finale 413
Variante de paginare a cărţilor ilustrate 414
Coperta sau imaginea unei politici 416
Legătura şi ornamentarea 419

X. REALIZAREA CĂRŢII (trad. Doina Lică) 423

Alegerea titlului cărţii sau al colecţiei 423

Protejarea titlurilor. Cercetări şi formalităţi prealabile 424
„Fişa cărţii" 426

Textul 429

Prezentarea manuscrisului. Lectura şi revizuirea manuscrisului 429
Tehnoredactarea manuscrisului şi protocolul de culegere 432
De la determinarea volumului la estimarea numărului de pagini 439
Fişa de catalog 440
Aprecierea suprafeţei ilustraţiilor 441
Lectura tiparelor de probă şi semnele de corectură 442
Termene şi întîrzieri. Planning-ul editorial. Şedinţa de producţie 447

Ilustraţiile 452

1. Cărţi ilustrate cu documente şi fotografii 452

Iconografia : alegerea autorului sau a editorului ? 452
Primele intervenţii ale iconografului 453
Economia iconografici. Diverse etape şi obligaţii ale căutării 453
Riscurile deteriorării sau pierderii originalelor 454
Măsuri de precauţie pentru legendele ilustraţiilor : atingere la viaţa privată 455
Administrarea dosarelor 456
Reutilizarea documentelor gravate 458
Codul uzanţelor în materie de ilustrare fotografică 459

2. Drepturi de reproducere a operelor de artă preexistente (ADAGP, SPADEM) 474

3. Comanda de ilustraţii originale 476

Desene, scheme, diagrame în alb-negru/color 477 ◊ Scara de mărire/micşorare şi micşorarea de grup 479 ◊ Amplasarea textelor pe desenele tehnice 481 ◊ Hărţi geografice 482 ◊ Desene documentare în alb-negru şi color 483 ◊ Noi concepţii grafice 484 ◊ Desenele din cărţile de ficţiune : de la albume la operele de ficţiune 485 ◊ Fotografiile şi reportajele la comandă 486 ◊

Paginarea cărții ilustrate 489

Paginarea în PAO 489
Paginarea „tradițională" 490
De la gravare la bun de tipar 491
Bunul de gravat al copertei / supracopertei 494
Ultimele verificări 494
Timpul de realizare a cărților 495
Înainte și după lansarea cărții 496

XI. EDITĂRILE ÎN LIMBI STRĂINE (trad. Beatrice Stanciu)

Traduceri, coeditări și coproducții. Tîrgurile internaționale de carte 499

1. Traducerile lucrărilor cu text 501

Contract de cesiune a drepturilor de publicare în limbă străină 503

2. Coeditările de lucrări ilustrate 507

Definiția și caracteristicile coeditării 508
Co-tipărirea. Obligațiile coeditorului 509
Economia coeditării 510
Contract de cesiune a unei lucrări ilustrate sau contract de coeditare 514
Coeditarea cu cesiunea filmelor ilustrației 524
Pro sau contra coeditărilor? 524

3. Coproducțiile de lucrări ilustrate 527

Definiția și caracteristicile coproducției 527
Contract de coproducție internațională 529
Forme și împărțiri ale responsabilităților 534
Promovarea unei politici de coproducție 535

4. Tîrgurile internaționale de carte 536

Tîrgul de carte de la Frankfurt 537
Alte tîrguri internaționale de carte importante 540

Londra 540 ◊ Bologna 540 ◊ ABA și ALA 541 ◊ Liber 542 ◊
De partea francofonilor : Geneva, Bruxelles, Paris 543 ◊

XII. CESIUNILE PENTRU EDITĂRILE ÎN LIMBA FRANCEZĂ (trad. Beatrice Stanciu)

Ediția de buzunar. Cluburile și vînzarea prin corespondență. Curtajul 545

I. **Cesiunile de cărți în format de buzunar** 545

II. **Cesiunile către cluburile cărții / vînzarea prin corespondență** 547

Contract de cesiune al unui editor către un club al cărții 550
Cesiunile către un club sau ca vînzare prin corespondență a coeditărilor cumpărate în străinătate 552

III. **Curtajul sau vînzarea la domiciliu** 553

XIII. DE LA EDITAREA ELECTRONICĂ LA MULTIMEDIA (trad. Doina Lică) 555

Apariția unei memorii electronice 555
De la bazele de date la CD-ROM și CD-I 556
Ce parteneri și ce colaboratori? 561
Difuzarea / distribuția 562
Informații on-line 563
Internet 564
Cartea față în față cu noile media 566

XIV. INSTITUȚII, ORGANISME, SOCIETĂȚI, ASOCIAȚII, SINDICATE. ÎNVĂȚĂMÎNT ȘI INSTRUIRE (trad. Doina Lică) 569

Principalele periodice de specialitate 591

INDEXUL *CODULUI PROPRIETĂȚII INTELECTUALE* (trad. Beatrice Stanciu) 595

INDEXUL GENERAL AL LUCRĂRII (trad. Doina Lică și Beatrice Stanciu) 607

Prefață la ediția a doua

De la prima ediție au apărut numeroase teme noi precum şi informații complementare, care, fie că au fost atunci omise, fie că, datorită actualității lor, e necesar a fi incluse. Îi sînt recunoscător editorului meu, Pascal Fouché, de a fi acceptat completa refacere a tratatului.

Aceasta este un răspuns la diversele evoluții ce intensifică trăsăturile majore ale peisajului editorial sau care-i marchează fracturile.

• Activitatea de editare franceză şi internațională îşi prelungeşte cursa către o concentrare pe verticală, antrenînd după sine reale schimbări de strategie internă şi externă. Un mare număr de echipe editoriale înfruntă aceste mutații.

• Cataloagele atestă noi orientări editoriale față de cele expuse de noi.

• Informatica şi produsele multimedia modifică procedurile şi prioritățile a numeroşi editori, iar această revoluție reclamă noi preocupări legate de aspectele pozitive şi pericolele pe care le provoacă : activitatea de editare părăseşte cîmpul concurenței interne şi e nevoită să facă față unor puternice firme inovatoare.

• *Codul proprietății intelectuale* evidențiază modificări însemnate, inventariate aici şi introduse în index.

• Editarea a devenit şi un domeniu de studii, constituind o nouă ramură a ştiințelor economice şi sociale. Era deci indispensabilă semnalarea acestor cercetări şi a publicațiilor tot mai numeroase ce se referă la ele.

• Mai adăugăm că indexul general a fost clarificat şi completat.

Cele cinci funcții principale ale editorului. Situația editării

Activitatea editorilor[1] poate fi caracterizată foarte diferit în funcție de categoriile de cărți pe care le publică, de specificul piețelor de desfacere și, în al doilea rînd, în funcție de însăși structura editurilor, mai ales dacă ele constituie grupuri[2]. În toate cazurile, însă, găsim asemănări ce se susțin unele pe altele, fără să alcătuiască vreodată o strategie dispusă la reproducere fidelă. Un program de editare este o creație continuă.

Descoperirea autorilor, a temelor și a formulelor de editare

Simplificînd la maximum – ceea ce e necesar în această primă abordare –, în întreaga politică editorială se pot defini trei linii de forță. Ele pot fi exclusive, dar în numeroase cazuri se combină.

[1] Termenul *editor* e folosit pentru a desemna diverse activități și funcții : în mod curent, editorul este cel ce asigură publicarea și punerea în vînzare a lucrărilor ; după modelul omologului său anglo-saxon, *publisher*, el este directorul editurii. Prin extensie, cu același termen sînt desemnați responsabilii de ediție sau coordonatorii de colecții, numiți adesea *editors*. În fine, amintim că persoana erudită care prezintă, adnotează și/sau comentează un text este tot editor.

[2] Din 355 de edituri inventariate în cadrul statisticilor Sindicatului Național al Editorilor (din anul 1994, datele pe 1995 nefiind încă disponibile), 11 sînt întreprinderi personale, 5 sînt societăți colective, 196 sînt societăți anonime, 98 sînt societăți cu răspundere limitată (SARL), restul avînd alte forme juridice.

* Lista completă a „editorilor și distribuitorilor" figurează în publicația anuală *Les livres disponibles* (Titluri, vol. 2), editată de Éditions du Cercle de la Librairie, Paris. Ea poate fi consultată și pe 3617 Electre. *Cf.* și le *Guide Édition et diffusion francophones*, supliment la *Livres Hebdo* ce apare în septembrie.

* În privința editorilor din străinătate, cele trei cataloage ale Tîrgului de carte de la Frankfurt, fără a fi exhaustive, oferă un mijloc comod de informare. Actualizarea lor (obligatorie) este mai sigură decît cea din *International Literary Market Place*, publicație anuală, New Providence, NJ, R. R. Bowker.

• Căutarea de autori

Se poate crede (pe nedrept) că domeniul literar e forma cea mai simplă a muncii editoriale, aceea în care relațiile apropiate[1], afinitățile și afacerile ar fi preludiul oricărei reușite. Dar publicarea primelor opere ale unor economiști, oameni de știință, universitari, politicieni, actori sau persoane aflate în atenția publică își are obîrșia în același demers.

Este evident că deținerea statutului de editor consacrat ușurează sarcina: *aura* și specializarea unei edituri solide asigură atragerea autorilor, în mod firesc, deși o concurență puternică le oferă multe posibilități de alegere. Cîți tineri scriitori, înainte de terminarea primei cărți, nu doresc să fie publicați în cutare sau cutare editură? Cîți nu sînt impresionați de prezența unui scriitor recunoscut ori de cea a unui coordonator de colecție influent care le marchează domeniul prin personalitatea sa? Ei împart cu el anumite linii ideologice, o formă de militantism[2], o simetrie de afinități, sau o aceeași specializare. O nouă colecție de lucrări, recent lansată, poate, în egală măsură, să cristalizeze un curent, o școală.

De aici la a gîndi că ansamblul de servicii, avînd o finalitate comună susține raportul creator/public, nu mai e decît un pas, făcut, nu fără motive, de Pierre

[1] În *Le Roman expérimental*, Émile Zola nota deja: „E o copilărie să te plîngi că se ajunge greu la editori. Ei publică prea mult..."

[2] Vremea „editorilor angajați" a coincis mai mult cu anii Rezistenței, ai războaielor din Indochina și Algeria. Éditions de Minuit (reluată de Jérôme Lindon) și Éditions Maspéro au fost o contrapondere a puterii legale...

Perioada Ocupației a suscitat numeroase lucrări recente: Fouché (Pascal), *L'Édition française sous l'Occupation, 1940–1944*, 2 vol., Bibliothèque de Littérature française contemporaine de l'université de Paris 7/Imec, 1987; *Cf.* capitolele „L'épuration des mots" și „Gens de lettres", Lottmann (Herbert), în *L'Épuration (1943–1953)*, Paris, Fayard, 1986; Puche (Michel), *Edmond Charlot éditeur*, Éditions Domens (22, rue Victor Hugo, 34120 Pézenas), 1995; Loiseaux (Gérard), *La Littérature de la défaite et de la collaboration*, Paris, Fayard, nouvelle édition, 1995; De Martinoir (Francine), *La Littérature occupée*, Paris, Hatier, 1995; Lachenal (François), *Les Éditions des Trois Collines, Genève–Paris*, Paris, Imec Éditions, 1995. Acest autor a avut un rol esențial în transmiterea, editarea și răspîndirea în Elveția, în perioada Ocupației, a operelor scriitorilor din Rezistență; *Cf.* „Une censure de guerre qui ne dit pas son nom. Algérie, années 1960", în *Le Livre et la censure en France*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1987.

Să nu se închipuie că cenzura nu mai acționează în lume... Scriitorul Salman Rushdie, condamnat la moarte printr-o *fatwa* a ayatollahului Khomeiny, pentru cartea sa *Versets sataniques*, este constrîns la clandestinitate, iar editorii săi au fost amenințați și au devenit chiar țintele unor atentate. Amenințarea terorismului îndeamnă la o vigilență continuă, iar Uniunea Internațională a Editorilor își reunește cu regularitate, la Tîrgul de Carte de la Frankfurt, „Comitetul pentru libertatea publicării". Un alt caz: în 1995, mai mult de cinci sute de scriitori au cerut guvernului chinez eliberarea confratelui lor Wei Jingsheng, condamnat la paisprezece ani de închisoare, „un exemplu de persecuție a scriitorilor în numele unor pretinse interese superioare de stat".

Bourdieu : „[...] editorii de avangardă şi producătorii de best-seller-uri au căzut de acord că s-ar fi expus inevitabil eşecului dacă se decideau să publice lucrări destinate în mod obiectiv polului opus spațiului editurii"[1].

În alt caz, un tînăr editor, după o (eventuală) fază de vii aprecieri din partea criticii, se vede confruntat cu dificultăți mult mai mari decît prevăzuse. Sigur că, dacă primele sale publicații au fost remarcate, ele vor pleda în scurt timp în favoarea lui şi vor înlătura rezistența scriitorilor în căutare de editori cunoscuți. Acceptul celor mai solide firme, însă, poate cere timp şi răbdare. Or, este o regulă că legăturile personale au un rol de primă importanță.

Dar, referitor la căutarea de autori, să nu se gîndim doar la noi solicitanți. Editura nu e un teren rezervat şi ea va acționa tot timpul pentru a atrage autori deja publicați de confrați mai norocoşi. Ca şi la jocul de go, strategiile de încercuire, de diplomație bine concertată fac ca fidelitatea unui autor față de editura sa, întîlnită încă destul de frecvent azi, să nu pună niciodată un editor la adăpost de rapturi. Dacă între editurile foarte cunoscute această neîntreruptă concurență acționează cu discreție, tinerii editori se văd adesea deposedați de descoperirile lor de către editori mai puternici, care ştiu să-şi pună în valoare, pe lîngă autor, succesele, rețelele eficiente de complicități din presa scrisă ori televizată, fără a omite forța de şoc a rețelelor de difuzare şi de distribuție.

Într-o primă perspectivă, editorii să nu se limiteze la autori autohtoni. Succesele din străinătate sînt propuse prioritar, pentru a fi traduse, editurilor cu o anumită prestanță şi notorietate. Şi în acest caz, tinerii editori trebuie să dea dovadă de spirit de competiție, în măsura în care jocul licitațiilor, stimulat de agenții literari, le mai permite să se afle în arenă.

- Căutarea unei teme şi/sau ediția specializată

Ele reprezintă o a doua linie de forță editorială. Fără să ne jucăm de-a paradoxul, se poate demonstra că în literatură opera va avea o viață autonomă, chiar dacă editorul îşi asumă răspunderea realizării şi a lansării acesteia, participînd, prin acțiunea sa, la succesul sau la eşecul lucrării.

Or, în opoziție cu această formă de editare, există un domeniu şi mai larg unde rolurile se inversează : editorul decide singur să dea viață şi formă unei lucrări sau unei colecții. Se înțelege că nu e vorba de a se marginaliza importanța autorului, ce poate asigura succesul cărții, ci că opera sa se înscrie într-un

[1] Bourdieu (Pierre), *Les Règles de l'art, genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992 ; Sartre (Jean-Paul), *Qu'est que la littérature ?*, Gallimard, 1948 ; Blanchot (Maurice), *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 ; Jauss (Hans Robert), *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988 şi *Pour une esthétique de la réception*, prefață de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 1990.

proces în care puterea de decizie e diferită. De cele mai multe ori, el răspunde unei comenzi a editorului.

Enciclopedismul, popularizarea, cartea şcolară şi universitară, precum şi alte domenii specializate, ca dreptul, medicina, tradiția, documentul pentru tineret, atlasele – ca să le citãm doar pe acestea – țin de a doua categorie[1], unde vom distinge cartea cu text şi lucrarea ilustrată.

Această elementară separare a genurilor impune, în realitate, două strategii editoriale : dacă o carte cu text „comandată" necesită din partea editorului o intervenție asemănătoare cu cea pe care el şi-o asumă pentru un roman sau un eseu, cartea ilustrată – vom vedea acest lucru cînd va fi vorba de importanța căutării unei formule de editare – pretinde, dincolo de preconizarea unei colecții promițătoare, a se ține seama de mai multe aspecte în cadrul cărora ingeniozitatea grafică şi tehnică, precum şi anticiparea pieței, alcătuiesc un indisociabil mănunchi de cunoştințe. Stăpînirea lor poate asigura un best-seller, dar, dacă un singur factor e greşit abordat, eroarea poate fi fatală. În cazul cărții ilustrate, costurile se pot înzeci, de aici importanța unei formule editoriale bine alese. În plus, asemenea cărți se înscriu adesea în colecțiile al căror titlu consolidează succesul, iar pentru a produce pe lîngă public „efectul de colecție", numeroase titluri sînt adesea necesare mai înainte de a-i cunoaşte adeziunea. De aici şi importanța unei politici hotărîte bazate pe vaste investiții.

Ediția specializată – o necontenită căutare de teme – nu este de natură să inducă siguranță : infinitele sale transformări, ce nu exclud plagiatul deghizat sau unele modificări cu totul minore, dau loc unei constante atenții acordate modelor, noilor teme susceptibile de dezvoltări promițătoare ca problemele actualității, dezvoltarea ştiinței şi a tehnicii, evoluțiile societății cu structurile şi neliniştile/speranțele sale ce apar şi se succed, la nesfîrşit reluate, ceea ce dă naştere unui sentiment de repetare. Un studiu privind arhetipurile editoriale, din secolul al XVI-lea pînă în zilele noastre, ar fi edificator.

E mai reconfortant să credem că şocurile constante ale cunoaşterii, că întrebările privind ştiința, omul şi devenirea sa, noile sale moduri de a gîndi – teritoriile imense ale criticii sau exegezei[2] – cer o vigilență permanentă din

[1] *Ouvrages de référence pour les bibliothèques* (ed. a 2-a, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1995) va fi un sprijin prețios pentru editori. Sînt inventariate şi comentate 1.500 de titluri esențiale din toate domeniile cunoaşterii. Acest repertoriu a fost realizat sub conducerea lui Marcelle Beaudiquez şi Annie Béthery, în colaborare cu alți zece specialişti. Sînt indexate la autor, titlu şi subiect lucrări tipărite, CD-ROM, servicii telematice şi bănci de date.

[2] Asupra acestui pericol, *cf.* Steiner (George), *Réelles présences, les arts du sens*, Paris, Gallimard, 1991 : „S-a estimat că, începînd cu sfîrşitul anilor 1780, aproape douăzeci şi cinci de mii de cărți, eseuri, articole, referate la colocvii savante sau teze de doctorat au fost produse pe baza adevăratelor înțelesuri din *Hamlet*... În persoana criticului, a ziaristului de la rubrica culturală sau a comentatorului influent, noi îl acceptăm pe cel ce poate supune şi laiciza misterul şi exigențele creației".

partea editorului, a cărui funcție nu vom putea niciodată s-o apreciem cu exactitate, fiindcă la această explorare contribuie și numeroși autori. Editorul are deseori meritul de a fi prevăzut un sector, o nouă temă de colecție, de a fi știut să aleagă primii autori care s-o personifice, însă, în etapa următoare, specialiștii în cutare sau cutare disciplină își aduc și ei contribuțiile : și anume de a-l determina pe editor să opereze o distincție între titluri ce corespundeau unei așteptări... și de a alege (ori de a refuza pe nedrept) texte importante.

Inovația nu prezintă o valoare absolută în sine : e îngustă calea între cea acceptată de public și cea care-i anticipează prea devreme adeziunea. Ne amintim cu toții de colecții ce n-au fost recunoscute și au dispărut, pentru ca, după cîțiva ani, să fie reluate de un alt editor, să aibă succes și să se afirme. Știința de a prevedea temele ține de o alchimie unică, în care editorul și autorul se ajută pe rînd. Numai disciplinele cele mai severe se văd promovate brusc : astfel a fost cazul astrofizicii, datorită talentului lui Hubert Reeves. Printre aceste neîncetate schimbări, cartea practică se bucura de noi conținuturi : cultul corpului, al sănătății și al echilibrelor sale a promovat importante aporturi ale specialiștilor și o copleșitoare producție ce derivă de aici la nesfîrșit.

Căutarea unor formule editoriale. Fiecare carte, în forma sa, este o alegere capitală. Desigur, fantezia poate fi aproape nulă : pentru mulți editori de cărți cu text, stabilirea unui format și a normelor de tipărire nu pretinde competențe reale și nici vreo cercetare oarecare. Talentul ar aparține autorului... iar editorul, în cel mai bun caz, ar trebui să-i promoveze opera.

În realitate, o formulă zisa nouă poate corespunde unor opțiuni făcute de alții : astfel, *Livre de poche*, lansată în Franța (1953), la mai bine de treizeci de ani după celebrele ediții de buzunar lansate de Tauschnitz, Penguin Books și Rororo, n-a făcut decît să reia o formulă pusă la punct de editori germani și englezi. Începînd cu ultimii ani ai deceniului 1950 și pînă azi, se poate aprecia amploarea acestui succes, reluat de atîtea alte case de editură. Tehnica s-a conformat unui caiet de sarcini îndrăzneț pentru vremea sa : preț scăzut, tiraj mare realizat pe rotativă și broșare fără cusătură. Adevăratul pariu s-a bazat și se bazează mai mult pe mari investiții și pe o strategie comercială și promoțională ce avantajează una sau mai multe linii editoriale.

Ideea editorului Schiffrin, reluată de Gallimard înainte de al Doilea Război Mondial, de a prezenta operele clasice în colecția *La Pléiade*, sub forma unei cărți elegante, tipărită pe hîrtie fină și rezistentă nu era de o mare îndrăzneală. Formula a plăcut și editorul a persistat pe această cale, azi consacrată. Din 1979, colecția *Bouquins*, sub o formă democratizată, o concurează în parte : alegerea unei hîrtii ce permite o broșare foarte suplă era ingenioasă. Un anumit

curaj în alegerea autorilor şi a operelor, fiind incluşi autori recunoscuţi ca „dificili", i-au asigurat succesul[1].

Cartea predominant ilustrată respectă cel mai pur academism sau propune formule inedite. Aici, însă, editorul, echipa sa artistică şi serviciul său tehnic au nevoie şi de o perfectă cunoaştere a temelor de succes, a tehnicilor grafice şi de opţiuni adaptate financiar la forma cărţii cu scopul de a se fixa un preţ de cost corespunzător aşteptărilor pieţei. În realitate, publicul nu „doreşte" nimic, el aderă sau nu. Şi aici, autorul, indiferent de capacitatea sa (poate fi de neînlocuit sau bun la toate), se înscrie într-un proces editorial unde rolul editorului poate fi determinant. O savantă repartizare a textelor, a ilustraţiilor alb-negru şi color la care se adaugă sau nu fotografia, desenul şi documente vechi ating o relativă perfecţiune, sau marchează nereuşita, sau îmbină modele deja garantate.

Editorii sînt tot timpul preocupaţi de această punere în ecuaţie „autor/temă/formulă", ce impune un lung şi costisitor efort : orice strategie editorială trebuie să se bazeze pe inovaţie, pe dezvoltarea de noi colecţii, uşor de recunoscut prin punctele de vînzare şi de către public şi să consolideze imaginea distinctivă a seriilor stabilite[2].

Dorinţa de diversificare a unui catalog se înscrie în orice istorie a editării. Exemplul recentei edituri NRF/Gallimard este instructiv : dacă titlurile sale din domeniul beletristicii apar în 1911, o primă carte pentru copii iese în 1919, iar în anul următor sînt publicate diverse serii în cadrul colecţiei *Peintres nouveaux*. Opere de interes bibliofilic sînt editate între 1920 şi 1924. Economia e abordată în 1920 cu o traducere din John Maynard Keynes.

În deceniul următor, Gallimard măreşte numărul de colecţii noi, lansînd, în acelaşi timp, periodicele *Détective, La Revue du cinéma, Voilà* şi *Marianne*. Astăzi, această politică e adoptată de numeroase case de editură, dar imaginaţiei creatoare i se substituie tot mai mult operaţiuni de achiziţionare de întreprinderi cu scopul de a atinge un acelaşi obiectiv : întărirea poziţiilor lor.

[1] Guy Schoeller a precizat că la doi ani după crearea colecţiei sale, editura a decis să o întrerupă. În faţa ameninţării lui de a o transfera la o altă editură, aceasta a fost menţinută. Ar fi interesantă o istorie a colecţiilor suspendate fără nici o logică (o schimbare de persoană, de pildă), dar mai pasionantă, şi instructivă pentru cenzorii mediocri, ar fi aceea a colecţiilor salvate. În 1996, Bernard Fixot, preşedinte director general la Laffont, a redus la jumătate ritmul de publicare anual. O opţiune ce permite creşterea profitului colecţiei, dar, oare, nu-i va compromite viitorul?

[2] După modelul primilor tipografi-librari, întemeietorii editurilor, în secolul XIX, adoptau un slogan. Lui *Je sème à tout vent* al lui Pierre Larousse, i-a urmat la fel de rusticul *Qui sème bien récolte bien* al lui Fernand Nathan. La Armand Colin s-a afirmat conştiinţa morală : *Labeur sans soin, labeur de rien* sau aluzia la Geneză a lui Guy Le Prat : *Fiat lux*. Exigenţa sobră e semnată José Corti : *Rien de commun*. Astăzi sloganurile sînt mai curînd apanajul colecţiilor.

Așa cum preciza Robert Laffont în *Le Monde* din 22.3.1996 : „Opțiunile editorului se îndreaptă mai puțin asupra manuscriselor, el fiind mai interesat de proiecte alese în funcție de capacitatea lor mediatică".

Victoria în competiția cu multimedia reprezintă în zilele noastre o miză majoră, ce urmează a fi dezvoltată de noi.

Asigurarea și finanțarea realizării lucrărilor

Editorul tradițional, prin contractul încheiat cu autorul, „este obligat să efectueze sau să dispună să se efectueze lucrarea"[1] pe care o finanțează. Aceasta a fost prima sa funcție la apariția tiparului, atunci cînd profesiunile de tipograf și de librar se confundau.

După acceptarea proiectului și a manuscrisului, chiar și a ilustrației, urmează o serie de operațiuni asumate doar de editor : de la revizuirea textului la culegere și la corecturi, de la alegerea iconografică la punerea în pagină, de la desen la fotogravură, toate sînt etape ale „pre-tipăririi" ce au loc înainte de achiziționarea hîrtiei, de tipărire și finisare.

În vreme ce, încă din secolul al XIX-lea, majoritatea editurilor își aveau propria tipografie, astăzi asistăm la o delimitare clară între cele ce dau lucrarea în totalitate în antrepriză și cele, mult mai rare, ce mai dețin propriile secții de tipografiere și legătorie. Fără să punem în evidență toate situațiile, vom semnala cel puțin două categorii de edituri ce dețin o producție integrată : unele ce produc un număr foarte mare de colecții cu text (de exemplu, edituri universitare și firme ce publică importante colecții de buzunar) și, altele, specializate în editarea de lucrări bogat ilustrate în culori, formînd mai ales grupuri de editare : Mondadori, Fabbri, Bertelsmann și Hachette, de pildă, dețin vaste complexe grafice, dar asta nu exclude darea în antrepriză în perioadele de supraproducție, ba chiar din rațiuni tehnice ori de competitivitate. Paradoxal, însă, diminuările din propriile programe și necesara rentabilizare a instalațiilor le determină să execute lucrări de tipărire și legătorie pentru edituri cu care se află în concurență. Asistăm astfel, în acest sector industrial, la un permanent du-te-vino de lucrări interne și externe, ce determină stabilirea unor legături, a unor acorduri-cadru sau, ca în cazul OPA, la transferuri[2].

Spre deosebire de acestea, există edituri, de dimensiuni modeste, care-și administrează propria secție de culegere, de fotogravură și, mai rar, de tipărire.

[1] *Codul proprietății intelectuale*, articolul L. 132–11. *Cf.* indexul Codului de la sfîrșitul lucrării.
[2] Gambaro (Marco), „Approches théoriques de l'industrie du livre", *Cahiers de l'économie du livre*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie/Ministère de la Culture, nr. 8, decembrie 1992.

Aşa-numitele *small-presses* şi un mare număr de tipografii de pe lîngă universităţi[1] se înscriu în acest proces „în buclă".

Dezvoltarea informaticii editoriale, puternic integrată în anumite edituri – de la cele mai mici pînă la cele mai complexe – va modifica actuala repartizare a funcţiilor, mai ales dacă grupurile urmăresc să se extindă pe orizontală şi verticală (incluzînd materialele de papetărie în structura lor). Mai asistăm, de asemenea, la prestarea de servicii pe baza unui contract încheiat între editori şi culegători, primii păstrîndu-şi controlul asupra băncilor lor de date pentru culegerea şi ilustrarea digitală, iar ceilalţi asumîndu-şi execuţia lucrărilor.

Cu toate acestea, o parte importantă a producţiei editorilor depinde de licitaţii, ce permit să se profite de un eşantion amplu de întreprinderi specializate pentru fiecare tip de lucrări, să se evite creşterile bruşte de producţie, fatale pentru planificare, şi să se pună în mişcare o concurenţă foarte puternică.

Dacă fiecare serviciu al unei edituri are tendinţa de a considera că joacă un rol de prim ordin, organizarea, planificarea, o gestiune riguroasă şi o necontenită dorinţă de inovare a serviciilor tehnice rămîn esenţiale, mai ales în momentul unei mondializări a pieţelor. Să execuţi fotogravura ilustraţiilor la Hong Kong sau Singapore, să tipăreşti în Italia ori Spania şi să execuţi lucrările de legare în Franţa a devenit o practică obişnuită şi în continuă schimbare.

Stabilirea investiţiilor pentru producţie nu are sens decît dacă se ia în calcul natura lucrărilor. Nici un calcul nu rămîne mereu acelaşi în editură, sau de la un departament la altul, nici pentru noutăţi, nici pentru retipăriri. Fiecare lucrare e un pariu[2]. Să nu pierdem din vedere coeditările vîndute care modifică datele, deoarece ele permit să se profite de produsul cesiunii către editori străini. De asemenea şi că aceste coeditări cumpărate beneficiază de o repartizare mai echilibrată a cheltuielilor de creaţie.

Procesul de producţie reprezintă faţa vizibilă a icebergului editorial. Este cel mai uşor de determinat, cel puţin ulterior, căci echipele editoriale n-au putut estima întotdeauna toate consecinţele opţiunilor lor : poziţia corcctură, procedurile de paginare şi de gravură ascund capcanele lor. Totuşi, iar acesta nu e cel

[1] În Statele Unite, dezvoltarea lor a corespuns adesea cu apariţia unui sector editorial în universităţi. Azi, cele mai multe din marile universităţi au devenit editori în întregime. Uneori, ele sînt şi adevărate centre de cercetare în domeniul informaticii editoriale de vîrf. În Franţa, multe din aceste Presses d'université, pariziene sau regionale, s-au afirmat în anii 1970. Marile şcoli (Sciences Po, École nationale supérieure des beaux-arts, Maison des sciences de l'homme etc.) precum şi cele mai importante centre de cercetare şi instituţii (CNRS, INSEE, IFREMER, INRA, OCDE, ORSTOM etc.) completează acest pol editorial.

[2] L'Harmattan, unul dintre campionii numărului de titluri publicate anual – în jur de 700 – s-a profilat pe lucrări specializate cu un tiraj între 500 şi 1.000 de exemplare. Directorul firmei sale apreciază că cifra sa de afaceri de 30 de milioane de franci echivalează cu cîteva best-seller-uri (*Livres Hebdo*, nr. 158, 24.4.1995).

mai neînsemnat paradox, pentru numeroase sectoare ale editării (de exemplu edițiile de buzunar), producția nu reprezintă cea mai importantă sarcină. În mod obsesiv, prețul de cost tehnic al cărții aflîndu-se permanent în atenția responsabilului editorial, acesta are tendința să-l considere un factor major în stabilirea prețului de vînzare și subcstimează propria-i muncă editorială. În plus, difuzarea și distribuția au o pondere considerabilă (în jur de 60%, incluzînd rabatul de la punctele de vînzare).

Asumarea difuzării și distribuirii cărții

Prin contractul său cu autorul, editorul e obligat să asigure o „valorificare permanentă și o difuzare comercială, conform uzanțelor profesiunii"[1].

Încă de la semnarea contractului – uneori și înainte, dacă serviciul de marketing participă la studierea și aprobarea noului proiect – directorul comercial/marketing și echipa sa își stabilesc strategiile îndreptate spre diferite canale de vînzare. Acțiunea lor ține de „difuzare" : ea sc deosebește de a doua etapă, cea a logisticii sau „distribuirea" propriu-zisă a lucrărilor spre punctele de vînzare.

• *Difuzarea* e un serviciu integrat (sau o filială) în editurile de mărime mijlocie care, în funcție de cifra lor de afaceri, pot să suporte singure sarcina financiară a unei echipe de reprezentanți ce-și protejează producția de-a lungul întregului an.

Grupurile și cele mai mari edituri au mai multe echipe comerciale cu zone de vînzare diferite : în cadrul cutărei edituri o primă echipă vizitează cei mai importanți librari (de la unul la cinci sute, cu mii de clienți) și, în funcție de o cifră de afaceri în descreștere, două sau chiar trei alte categorii de librari și case ale presei ; o altă echipă se ocupă de marile magazine, supermagazine și magazinele populare. În alte întreprinderi, fiecare reprezentant de regiune răspunde de toți librarii și de marile magazinc.

Ca regulă generală, în grupurile și casele de editură importante, serviciul de export ține de un „Departament internațional". Filiale din străinătate asigură difuzarea/distribuția lucrărilor lor, sau editurile franceze semnează acorduri cu firmele locale. Exportul e un sector dificil ce are de înfruntat riscurile și crizele economice/politice care survin în țările străine ; inflația galopantă și variațiile cursului de schimb ce-i urmează necesită o permanentă atenție. Să nu uităm că numeroase țări au o infrastructură de angrosiști și librari deficientă. Recuperările sînt tardive și/sau aleatorii.

---

[1] *Codul proprietății intelectuale*, articolul L. 132–12. *Cf.* indexul de la sfîrșitul lucrării ; *La Création face aux systèmes de diffusion*, Paris, La Documentation française, 1993.

Informarea punctelor de vînzare, luarea comenzii (sau notările), în general înlesnite prin „grila de livrare din oficiu"[1], stabilită în înțelegere cu punctul de vînzare în timpul vizitelor efectuate de delegați, capitale pentru aprovizionarea cu titluri din fond, condiționează viața editorului. E un sector sensibil prin excelență unde o schimbare de politică greșit înțeleasă, ori unele tensiuni între editor și punctele de vînzare pot face să scadă cifra de afaceri în cel mai scurt timp.

Discuțiile privitoare la vînzările ferme (în contrast cu vînzările cu posibilitatea de a se face retururi) sînt o cauză frecventă de discordie între difuzori/distribuitori și punctele de vînzare.

Deși practica nu e nouă, în 1995 am asistat la o derivă necontrolată a livrărilor din oficiu zise „speciale", însoțite de o scrisoare de justificare a editorului (îndeosebi pentru publicarea simultană de către opt editori a *L'Évangile de la vie* de Ioan Paul al II-lea). Dacă în aceeași lună apar mai multe livrări speciale, librarii reacționează, avînd în vedere că majoritatea sînt publicații efemere.

În toamna anului 1995, între Uniunea librarilor din Franța și SNE a intervenit un acord care prevede că un aranjament excepțional „nu poate privi decît lucrări în exclusivitate și că acestea sînt scutite de taxe la livrare, precum și la retur, dacă acesta se face în două luni". „Returul nu trebuie să respecte nici un termen de păstrare minim" iar „Termenul de plată este mai mare cu cel puțin o lună față de cel acceptat de același editor sau difuzor pentru serviciul normal pentru noutăți editoriale".

Editurile mici, incapabile din punct de vedere economic să-și finanțeze propriile echipe de reprezentanți, cad la înțelegere cu un difuzor care preia distribuția din motive de afinități editoriale sau, dimpotrivă, fiindcă titlurile nu prezintă nici o concurență directă sau ca să-și mai mărească cifra de afaceri. Menținerea unui echilibru – editori de mai slabă performanță sînt puși alături de cei mai puternici – necesită diplomație și o pricepere care să facă față oricărei situații deoarece, în perioadă de criză, există o puternică tendință de a se da vina pe carențele difuzorului cu un profil divers. Dar, oare, stabilirea unei proporții între diferitele valori editoriale nu seamănă, în definitiv, cu aceea dintr-o mare editură unde mai multe departamente concurează, cu mai multă încrîncenare decît ne putem imagina, pentru cifra lor de afaceri ?

[1] Bernard Grasset definea deja, în mod absolut judicios, că „ceea ce noi numim livrări din oficiu nu e altceva decît facturarea către librari a unor lucrări pe care nu le-au comandat ; [... editarea] este singura industrie unde se creează cererea, considerînd-o achiziționată", în *Évangile de l'édition selon Péguy*, Paris, André Bonne, 1995.

Mai există și forma de vînzare de *cărți în consignație*. Punctul de vînzare va fi doar debitor al exemplarelor pe care le va fi vîndut efectiv, la o dată stabilită de comun acord.

Mai sînt exploatate şi alte canale de vînzare : ale instituțiilor (de exemplu, bibliotecile), ale comitetelor de întreprindere, fără a-i uita pe angrosişti care asigură îndeosebi un releu de aprovizionare a micilor puncte de vînzare, permanente ori sezoniere. Or, grupurile şi editurile de mărime mijlocie făcîndu-şi recent centrele de distribuție mai performante, supraviețuirea numeroşilor angrosişti din provincie a fost amenințată, în vreme ce aceia din Paris, în pofida unei puternice concurențe *intra muros*, s-au adaptat la situație, furnizînd cărți şi librarilor mai puțin importanți, zişi de a doua sau a treia categorie.

Adesea incluse în difuzare, vînzările directe către cluburi şi vînzarea prin corespondență se deosebesc, în general, de sectorul vînzărilor prin curtaj* care deține propria rețea de vînzători, avînd o orientare specifică, îndreptată către colecții cu un preț relativ ridicat, condiție *sine qua non* de rentabilitate[1].

Serviciul comercial/marketing acționează şi el în mod ascendent : întocmeşte studii cantitative şi calitative, efectuează anumite teste, stabileşte obiectivele vînzării, rabaturile (conform unui eşantion cît mai complex), termenele de plată şi taxele de transport, precum şi livrările în plus şi campaniile promoționale. Totul e legat de serviciul de publicitate, ce îi este adesea ataşat, sub privirea atentă a conducerii ce-şi îndreaptă întreaga preocupare spre acest centru de putere vizibil. Departamentul publicității produce cataloagele, materialul publicitar de la locurile de vînzare (PLV), anunțurile pentru presă, radio şi televiziune (în unele țări, e interzisă publicitatea pentru carte) şi organizează concursuri de vitrine cu cărți apărute sau altele.

Pe de altă parte, serviciului comercial îi revine obligația de a edita, împreună cu serviciul de gestionare informatică şi cu cel de distribuție, statisticile privind vînzările (ieşiri, retururi, vînzări nete), de a urmări şi de a-l informa pe editor de apariția oricări disfuncționalități. Acest serviciu trebuie să constate dacă e cazul să se facă reeditări şi să-i atragă la timp atenția editorului asupra efectuării unor eventuale corectări sau actualizări. Acesta are îndatorirea să examineze zilnic listelc dc vînzări, dar s-ar putea ca uneori, în fața unui succes brusc, să aibă în vedere prea devreme o retipărire.

[1] Renard (Hervé), „Les Canaux de vente du livre", *Cahiers de l'économie du livre*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairic/Ministère de la Culture, nr. l, mai 1989 ; Rouet (François), „La Diffusion et la distribution du livre en France", *Cahiers de l'économie du livre*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie/Ministère de la Culture, nr. 8, decembrie 1992 ; *cf.* André Imbaud, „La Distribution", în *Les Métiers de l'édition*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1996 ; *Répertoire international des éditeurs et diffuseurs de langue française*, apariție anuală, Electre, Paris ; *Le Métier de libraire* (Asfodel), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, ediție nouă, 1996.

* Vînzarea la domiciliu, prin intermediul agentului comercial – n. trad.

Fiecare editură – sau aproape – îşi organizează serviciul comercial după propriile nevoi. Nu se poate da o structură model : de exemplu, unele servicii de presă sînt direct legate de serviciul comercial/marketing ; în alte edituri, ataşatul de presă depinde de direcţia generală şi de editori. Şi o formulă şi cealaltă prezintă avantaje şi dezavantaje : adesea e decisă de natura programelor şi a contractelor.

Mai există o deosebire importantă, în funcţie de editură : copertele şi supracopertele depind fie de editor, fie de serviciul comercial, fie de cel al publicităţii. Ideal ar fi ca aceste trei sectoare să cadă de acord, căci, pînă la urmă, puterea de decizie îi aparţine doar unuia dintre ele. Eroarea e posibilă şi un mare număr de cărţi au o copertă al cărei grafism e departe de a avea vreo legătură cu spiritul şi conţinutul cărţii.

În sfîrşit, după ce serviciul de producţie încheie şi ultimele operaţii de broşare/legare, lucrările sînt livrate la centrul de distribuţie, acesta depinzînd direct de editură sau de grup. Se mai poate ca editorul să le încredinţeze în regim de consignaţie unui distribuitor care, ca majoritatea difuzorilor, administrează fondurile de carte ale mai multor firme de editare.

• *Distribuţia* răspunde de stocul de cărţi – atît fonduri, cît şi noutăţi – precum şi de o riguroasă organizare – care-şi asumă şi trimiterea titlurilor apărute în afara catalogului – a aprovizionării şi reaprovizionării punctelor de vînzare. Acelaşi serviciu asigură şi facturarea, supraveghează încasările şi, o sarcină din ce în ce mai grea, triază returnările imputîndu-i editorului cheltuielile aferente. Exemplarele deteriorate sînt trimise la topit[1], vîndute la „solduri" sau „recondiţionate" dacă au un anumit preţ.

Este un domeniu caracterizat de puternice contraste : grupurile şi editurile mari îşi au propriul centru de distribuţie, dar cele mai multe dintre editurile de mărime mijlocie ţin, şi ele, să asigure această funcţie[2]. O piaţă specializată, ansambluri de lucrări omogene uşurează urmărirea unei asemenea politici. Or, producţia editorială nu tinde întotdeauna către o raţionalizare a catalogului, deoarece diversificarea, periculoasă în anumite privinţe, prezintă şi avantajul de a netezi riscurile : o saturare subită, anumite vînzări de sezon (la cărţile frumoase, două treimi din cifra de afaceri se pot concentra în ultimele luni ale anului) incită la căutarea unui echilibru dificil între exploatarea unei anumite imagini de marcă, a unui oarecare pluralism editorial şi o repartizare echilibrată a vînzărilor de-a lungul întregului an.

Micii editori se aliază pentru a-şi controla distribuţia, dar dacă principiul unei strînse simbioze e de dorit, slăbiciunea repetată a unui partener poate

[1] Leenhardt (Mylène) şi Keil (Michcline), „De la réutilisation des livres voués au pilon à l'amélioration des pratiques de don", *Cahiers de l'économie du livre*, Paris, nr. 5, martie 1991.
[2] Cu excepţia editurii Albin Michel, care distribuie prin Interforum.

compromite ansamblul. Asemenea structuri, „încurajate" de guvernanți pentru a se asigura diversitatea producției, rămîn vulnerabile în fața firmelor puternice, beneficiare ale unei mai bune repartizări a riscurilor : legea celor mai mulți le permite să-și echilibreze mai bine șansele de a scoate best-seller-uri ce compensează vînzările lente și eșecurile. Dar chiar și marile edituri rămîn sensibile la evenimentele imprevizibile din anii excelenți, acceptabili sau mediocri : costurile lor de structură sînt greu de redus, iar limitele între care se situează beneficiile fiind relativ șubrede în activitatea de editare, o diminuare ar putea pune „pe roșu" firmele cele mai stabile. Deținerea unui fond[1] de carte bogat, în mișcare, poate compensa aceste riscuri.

Promovarea fondului de carte al editurii

Tratarea separat a acestei ultime responsabilități a editorului ar fi ceva artificial, deoarece am evidențiat deja importanța acțiunii permanente a serviciului comercial pe linia descendentă a producției. O lansare în cele mai bune condiții, o urmărire atentă a reaprovizionării și intervenția publicității sînt cei mai buni garanți ai succesului. Dozarea livrărilor, nici sub speranțele de vînzare, dar nici peste un prag de așteptare ce atrage după sine retururi mari, are un rol esențial. Chiar și în aceeași colecție, această estimare e mereu reluată.

Viitoarea viață a cărții depinde de ea, însă munca perseverentă a reprezentanților pe teren rămînc primordială. Am arătat că serviciul de publicitate se află în strînsă dependență față de serviciul marketing/comercial – același lucru c valabil și pentru serviciul de presă – iar de aici reiese că orice campanie publicitară reprezintă un tot indisociabil de acțiuni judicios concertate sau nu.

Totuși, trebuie să luăm în calcul un factor psihologic, deloc neglijabil, și anume relația editurii cu autorii săi. Numai (sau aproape numai) autorii de best-seller-uri au „fir direct" cu serviciul comercial și beneficiază, este un fapt dovedit, de toată solicitudinea lui. E mai rentabil să te bați pentru un titlu de succes.

Pentru autorii aleși și pentru ceilalți există două zone de influență posibilă : serviciul de presă și cel de publicitate. O relație bună cu atașatul de presă începe prin stabilirea unei liste de ziariști, critici și instituții cărora le va fi trimisă noua apariție. După aceea, intervențiile pe lîngă directorii de ziare, reviste și emisiuni de radio sau televiziune vor corespunde unei faze de schimburi fructuoase sau dintre cele mai aleatorii. Vom analiza atribuțiile serviciului de presă, ce rămîne pentru autor o „legătură vie" perpetuată doar de succes.

[1] Fondul de carte al unei edituri e reprezentat de totalitatea lucrărilor publicate de ea, ce fac obiectul unei valorificări și ale căror drepturi de editare și adaptare le deține.

Serviciul de publicitate este fața vizibilă a efortului făcut de editor pentru autorul său. O campanie publicitară sau acțiuni promoționale speciale formează obiectul unor permanente solicitări din partea oricărui autor. Un succes cît de mic, așa cum se întîmplă după lansare, trebuie să fie semnalul unei intensificări a publicității ? Pentru autor este o evidență, însă editorul se lovește de realitatea dură a unui buget global pe care nu dorește să-l îmbucătățească. Aici își au izvorul tensiunile dintre autori și editori, iar primii își părăsesc uneori editurile din cauza unor prea slabe eforturi promoționale, după părerea lor. Orice anunț publicat pentru alt scriitor pune din nou pe tapet obiectul litigiului !

Uniunea Internațională a Editorilor insistă, pe bună dreptate, asupra eforturilor făcute de editori pentru „a crea cititori" înmulțind contactele cu responsabilii din ministerele de resort, cu organismele culturale, naționale sau locale, ba, pînă la urmă și cu firmele private (prin sponsorizare). Să ne gîndim mai ales la acțiunile și campaniile în favoarea alfabetizării, a dezvoltării lecturii în zonele defavorizate ori cu slabă densitate demografică. De la spitale la închisori spațiul e imens !

Acestea sînt principalele atribuții ale editorului. E o prezentare foarte schematică, ce pare să-l învestească *intuitu personae* în fiecare sector de activitate. Este cazul unei firme mici. Dar, într-o editură unde lucrează mai mult de zece persoane, separarea sarcinilor e deja mai accentuată. În editurile de mărime medie și mari, fiecare sector ține de o clasică organigramă proslăvind unele libertăți, într-o interdependență relativă... și mulți autori (dacă exceptăm, încă o dată, autorii recunoscuți) nu au adesea decît raporturi episodice cu editorul aflat la conducere, în vreme ce acesta din urmă poate argumenta că nu dorește să-și lipsească colaboratorii direcți de propria lor autoritate.

Totodată, e bine să se acorde multă atenție diferențelor dintre o firmă și alta : ele depind de factori obiectivi (editură independentă sau integrată unui grup, suport financiar, editare specializată sau nu, diversitate a piețelor etc.) și de factori ce țin de o viziune subiectivă, unde desprindem două extreme : gustul pentru o putere hipercentralizată (limitat uneori la cîteva sectoare bine stabilite) sau predilecția pentru delegare. Și aici, sîntem în drept să subliniem că firmele de orice natură resimt această disparitate de atitudini. Să spunem că editura este un mediu ce favorizează un puternic individualism : mediatizarea oricărui succes se răsfrînge și asupra editurii și, printr-o fulgerătoare contaminare, la diferite eșaloane. Un best-seller induce un număr ridicat de paternități...

Obligativitatea unui rezultat

Cititorului nu i-a scăpat, desigur, că pînă acum n-am menționat un lucru esențial pentru editor : nevoia sau speranța de a ajunge la autofinanțare și la obținerea unor beneficii. Autofinanțarea se urmărește de regulă pentru o asumare fără șocuri a programelor editoriale și pentru păstrarea unei independențe pe care slăbiciunile acestui sector o fac adesea problematică. Dacă ne gîndim în primul rînd la editurile noi care, în ciuda succeselor dovedite, se mențin cu greu pe linia de plutire, remarcăm și că pe o piață ce primește tot mai mult dimensiuni planetare, orice firmă importantă sau orice grup rămîn vulnerabile. Acționarii lor – și societățile asociate la capital – cercetează bilanțurile, analizele Băncii Franței și cursurile de la Bursă[1].

Această lucrare se referă la politica editorială, la căutarea de autori, la formulele editurii pentru realizarea cărții, incluzînd și aspectele tehnice și juridice. Dar eforturile editoriale și cele comerciale nu pot fi disociate. Succesul și libertatea se obțin cu acest preț.

Fiecare editură este influențată de evenimentele imprevizibile din economia mondială (prețul hîrtiei, exporturile), de factorii sociopolitici și culturali, de evoluția capricioasă a tendințelor și a mentalităților, de progresele sau regresele proprii oricărui sector editorial (curente, mode, programe), fără a omite unda de șoc a preluărilor și a cartelurilor[2]. În plus, tendința continuă și progresivă a pieței către comerțul modern, în detrimentul librăriilor tradiționale, atrage diverse schimbări strategice. În fine, citățm multimedia ce reprezintă ultima revoluție.

În capitolele următoare ne vom strădui să analizăm acești numeroși factori exprimați global prin perioade obișnuite sau neobișnuite de înaltă și joasă presiune[3].

[1] Sînt cotate la Bursă : Lagardère (Matra Hachette) și CEP/Havas ; pe piața secundară, Grand Livre du Mois (GLM), Maxi-Livres/Profrance și, din iunie 1996, Editura Flammarion, familia deținînd 78% din capital.

[2] „Din 1990, estimările prețului caselor de editură au scăzut aproape la jumătate", *Le Nouvel Économiste*, nr. 1059/1960, vara 1996.

[3] François Rouet deosebește fazele de accelerare (1965–1969, 1975–1978, 1985–1990) și cele de stagnare, chiar de ușoară descreștere (1970–1974 și 1979–1984). Din 1982, două numere din *Débat* (nr. 19 și 22) le-au subliniat gravitatea. *Cf.*, îndeosebi, articolele lui Jérôme Lindon, Bernard Pingaud, Jean-Marie Domenach/Pierre Nora și Gérard Paulhac ; Gèze (François), „La Surproduction de livres de 1980 à 1991 : quelques données brutes", *Cahiers de l'économie du livre*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie/Ministère de la Culture, nr. 8, decembrie 1992.

Situația în activitatea de editare

Unele constatări recente îngrijorătoare

• Pînă în 1980, numărul de titluri publicate aproape se dublase[1], iar cifra de afaceri, în franci reactualizați, urmase cam aceeași ascensiune. Vînzarea globală de exemplare, de 358 milioane în 1988, a început să scadă din 1991, la 299 milioane, pentru a se stabiliza apoi la aproximativ 300 milioane. Creşterea semnificativă a multor titluri din edițiile de buzunar, la un preț în jur de 10 F, echilibrează alte scăderi.

• Scăderea regulată a tirajelor medii pentru noutăți (mai mult de o treime în douăzeci şi cinci de ani) constituie simptomul clinic cel mai amenințător. Retipăririle nu mai sînt nici ele la adăpost de această eroziune[2].

• Best-seller-urile au devenit mai puțin numeroase, iar numărul de exemplare vîndute a scăzut în fiecare an, cu cîteva rare excepții.

• Dacă prețul ridicat al unor lucrări constituie o frînă în vînzare (reamintim că indicele prețului cărților depăşeştc indicele general al prețurilor cu aproximativ 12%), şi dacă el explică, în parte, puternica dezvoltare a edițiilor de buzunar, e de mirare, totuşi, rezultatul unei interesante anchete *Livres Hebdo/Sofres :* aceasta menționează că doar 4% din potențialii clienți au renunțat la o achiziție „prea costisitoare". 73% din cumpărători, însă, declară că n-au găsit ceea ce căutau şi, adaugă Fabrice Piault[3], „nu e oarc periculos să laşi un consumator din cinci să iasă dintr-o librăric nemulțumit de a nu fi găsit o lucrare pe care conta s-o obțină ?"

• Suma totală a achizițiilor a scăzut din 1994, vînzările fiind din ce în cc mai mult monopolizate de best-scller-uri. În iunie 1995, un librar din provincie,

[1] Producția din 1994 este de 42.955 titluri, din care 20.088 retipăriri. Cifra de afaceri globală a activității de editare franceze reprezintă 16.954 milioane F (incluzînd vînzările de drepturi şi cele de cluburi în VPC [vînzare prin corespondență – n. trad.]). Amintim că, la sfîrşitul lui 1996, nu dispunem încă de statisticile pe 1995.

[2] Tirajul mediu (fără ediții de buzunar) este de 8.182 exemplare de noutăți şi noi ediții şi de 7.697 de retipăriri. Cel al edițiilor de buzunar este respectiv de 16.166 exemplare şi de 10.083 exemplare.

[3] „Comment les Français achètent leurs livres", *Livres Hebdo*, nr. 108, 18 martie 1994.

întrebat de *Livres Hebdo*, constata că 80% din cifra sa de afaceri se realizase din vînzarea a douăzeci de titluri.

• Altă constatare neliniştitoare, a cărei percepere este complexă : pentru „cărțile de inteligență" – după formula lui Olivier Nora – editorii trebuie ca pe viitor să conteze „mai mult pe un public anume decît pe un mare public cultivat, din ce în ce mai fantomatic". Editorii încearcă să recurgă tot mai mult la forme de subvenții şi de sponsorizare, dar sînt uşor de dedus limitele într-o competiție crescîndă.

Iar dacă, în căutare de cititori, există satisfacția că se acordă tot mai mult un loc cărții pe canalele de televiziune, impactul se diluează în concesie şi senzațional. Cunoaşterii i se substituie o cultură în fațete.

• În domeniul distribuției, Fnac, Virgin şi, mai nou, Extrapole îşi etalează dinamismul, dar extinderea-concentrarea lor, simetrică cu cea a editării, induce temerea că mîine vor deține o poziție-cheie ce le va permite să impună editorilor drastice condiții comerciale. În plus, aceste firme au decis deja, în numele unei rațiuni economice asemănătoare cu cea adoptată de unii editori, de a restrînge oferta titlurilor dificile, ceea ce constituie o lovitură gravă pentru numeroase categorii de lucrări de literatură, de ştiință, de cercetare sau de erudiție[1]. Din fericire, această selecție e mai puțin resimțită în librăriile cele mai importante.

• Încheiem această scurtă enumerare subliniind – şi acesta nu e cel mai mic motiv de neliniște – că febra constituirii trusturilor în editare n-a scăzut şi nimic nu permite să i se spere sfîrşitul[2]. Apariția atît de anunțată a unui al treilea grup francez (Masson)[3] a fost de scurtă durată (pînă în 1995), iar domeniul şcolar tinde să se reducă la o luptă aparte.

[1] Trebuie luate în calcul şi multiplele forme de regrupare a librarilor independenți şi, pe piața de solduri, linii de exploatare a mărcilor ca Maxi-Livres/Profrance (care reeditează, de asemenea, la prețuri mici, numeroase lucrări epuizate).

[2] Gouillou (Bernard) şi Maruani (Laurent), *Les Stratégies des grands groupes d'édition analyse et perspectives* ; Bouvaist (Jean-Marie), *Crise et mutation dans l'édition française* ; aceste două publicații descriu itinerarul grupurilor şi al mai multor edituri exemplare, *Cahiers de l'économie du livre*, Paris, Ministère de la Culture/Éditions du Cercle de la Librairie, 1991 şi 1993 ; Rouet (François), *Le Livre, mutations d'une industrie culturelle*, Paris, La Documentation française, 1992 ; Piault (Fabrice), „La Réorganisation de l'édition mondiale après la récession de 1990/1991", *Cahiers de l'économie du livre*, nr. 7, martie 1992 ; Piault (Fabrice), *Le Livre, la fin d'un règne*, Paris, Stock, 1995 ; Schuwer (Philippe), „Nouvelles Pratiques et stratégies editoriales", în *L'Édition française, 1945–1995*, Éditions du Cercle de la Librairie, în curs de apariție ; François Gèze şi Antoine Gallimard, „Métamorphoses du livre et de la lecture", în *Le Débat*, nr. 86, 1995.

[3] Masson preluase Delmas (drept), Klincksieck (ştiințe umane), Armand Colin (universitate), apoi Belfond/Presses de la Renaissance, aplicînd astfel o politică de diversificare pînă la limitele literaturii.

Oligopolii fac ravagii în Marea Britanie, în Germania, în Italia şi în Statele Unite[1], dar toate aceste (noi) grupuri au demonstrat că „supradimensionarea" lor ducea la un obiectiv financiar. Fără a invoca justiţia imanentă, această poftă nemăsurată s-a arătat uneori la fel de fragilă ca ambiţia editorială ! Astfel, un studiu financiar asupra anilor 1990, făcut de Banca Franţei, demonstrează că editurile cele mai modeste s-au adaptat mai repede la conjunctură decît marile firme[2].

• Consecinţele acestor concentrări au fost dur resimţite de echipele editoriale[3]. Sigur că încasările, puţin după sfîrşitul celui de al Doilea Război Mondial, dezechilibraseră deja multe edituri, dar în cea mai mare parte a cazurilor editorii-directori îşi mai afirmau dominaţia. Dacă erau preocupaţi – fără a-şi înnobila acţiunea – de o legitimă rentabilitate, ei îşi cunoşteau foarte bine meseria, riscurile asumate şi termenele necesar a fi respectate pentru atingerea obiectivelor propuse.

Suveranitatea lor putea să aibă un caracter imperial, greu de suportat uneori, şi nu ascundem faptul că reuşitele şi îndrăznelile lor mergeau alături de eroare. Dar toţi aceşti editori aveau o deplină libertate personală pentru a trage învăţăminte şi a corecta greşeli. Unii dintre ei au dat greş, desigur, după exemplul tuturor dinastiilor domnitoare.

De atunci, numirea de noi directori veniţi din întreprinderi fără legătură cu editarea a învins, la fel ca şi ascensiunea unor cadre din sectoarele comercial şi financiar, promovate adesea în funcţii înalte, în numele unei imediate rentabilităţi. (*Cf.* noua cartă strategică a celor două grupuri franceze.)

Într-o vreme de relativă prosperitate, „reluarea" unei edituri sănătoase necesită pricepere managerială : o dată cu criza, redefinirea unei politici editoriale pretinde alte competenţe şi intuiţii. Şi chiar dacă editorii în funcţii de conducere au dat dovadă de acestea, chiar dacă firma e sănătoasă, arbitrajele interne se vor impune sau vor fi dictate de piaţă şi de concurenţă.

În plus, neliniştea şi rezistenţa cadrelor de conducere cresc şi, iată o avanpremieră cc dă dc gîndit, în toamna anului 1996, un Pdg* n-a reuşit să impună

[1] *Cf.* numărul special, *The Book in the United States Today, Logos*, vol. 7, nr. 1, 1996 ; Albert N. Greco, „*Mergers and Acquisitions in the U.S. Book Industry*", în *International Book Publishing*, New York, Garland, 1995.

[2] *Cf.* articolul lui Fabrice Piault, „Les petits éditeurs résistent mieux à la crise", *Livres Hebdo*, 28.6.1996. Studiul analizează 76 de bilanţuri.

[3] Cahart (Patrice), în *Le livre français a-t-il un avenir ?*, Paris, La Documentation française, 1987, estimează că între 1979–1987, efectivele globale ale profesiunii au pierdut două mii de salariaţi. În 1994, sînt recenzaţi 13.452 salariaţi din care 40% cadre/conducere, 34,7% funcţionari şi 25,3% VRP [comis-voiajori – n. trad.]. Cele mai importante 20 de edituri au 67,6% din salariaţi.

* Preşedinte director general – n. trad.

fuziunea a două edituri (Larousse şi Bordas) care aveau o reală individualitate. După susținerea a numeroase restructurări în grupurile şi editurile importante, să se profileze o eră de schimbare ? Ne îndoim, văzînd ce se petrece la OPA Havas în detrimentul CEP.

• După trierea efectivelor editoriale va urma cea a fondurilor editurii şi întreruperea bruscă a colecțiilor nou lansate şi apreciate cu severitate în termene atît de scurte, încît nu au timp să se poată afirma.

Astfel, intră în opoziție o politică de dezvoltare a fondurilor editoriale şi aceea, mai aleatorie şi poantilistă, a „loviturilor", adevărate flăcări dansante. Charles-Henri Flammarion are dreptate să fie neliniştit de „faptul că o mare parte a activității de editare franceze se află în mîinile a două mari grupuri şi a unor manageri care au drept obiective pe termen foarte scurt, să schimbe mentalitatea activității editoriale şi starea psihologică a editorului. Ceea ce diferențiază astăzi, într-un anume fel, grupurile de edituri independente de mărime medie... este timpul"[1].

• Se profilează şi o altă evoluție : numeroase programe de editare sînt realizate azi în afara grupurilor şi a editurilor încredințate adesea de ele unor colaboratori (pe care i-au concediat !) sau unor salariați cu contract pe durată limitată, chiar unor packageri* sau unor ateliere de PAO**, ceea ce nu exclude, din fericire, marja lor de inițiativă.

Încredințarea executării unor lucrări în exterior diminuează costurile fixe (funcții, salarii, structuri) şi permite reorientarea sau întreruperea în orice moment a activității unui sector editorial. Întreprinderea de editare va lua oare forma de galaxie ? Editurile „sînt pe cale de a inventa o lume a cărei inimă nu mai sînt ele"[2]. Va învinge această organizare în rețele ? Şi nu există riscul să se conteze din ce în ce mai puțin pe cadre permanente şi din ce în ce mai mult pe colaboratori ce nu beneficiază de protecția legislației sociale, nici de ajutorul de şomaj ? Sau se va orienta către birourile de plasare şi independenți ? Noile tehnologii de informare şi comunicare (NTCI) vor putea asigura relee eficiente ? Cu încetul, editarea începe o viață nomadă.

• Grupurile dau iluzia că au cucerit noi spații ale cărții. Numeroase exemple, însă, ne-au demonstrat adesea că mijloace tehnice şi financiare imense n-au

[1] În *Le Monde*, 14.6.1996.

* Vezi subcapitolul *Packagerul*, – n. trad.

** Publicare asistată de calculator – n. trad.

[2] Galambaud (Bernard), *La Nouvelle Configuration humaine de l'entreprise*, Paris, ESF, 1995.

schimbat evoluția istoriei, iar scăderea constantă a tirajelor mijlocii, amintită deja, ilustrează limitele concurenței în toate direcțiile.

Sectoare de rezistență s-au pierdut sau se creează, dar ar fi nerealist să fie localizate doar la tinerii editori, căci multe dintre editurile de mărime medie dezvoltă în aceeași măsură centre de mare creativitate. Mici centre de studiu din marile grupuri impun rețele de inovare, însă în fața valurilor succesive ale unei producții în care multe titluri sînt aproape asemănătoare și interșanjabile – contribuind la întărirea crizei și la stigmatizarea ei ! – șansele de pătrundere nu mai sînt egale.

În fața grupurilor, multe edituri își afirmă dinamismul

• Citățm, în primul rînd, moștenitorii editurilor mari și mijlocii ce-și mai controlează majoritar capitalul. Astfel, Gallimard[1], Flammarion, Le Seuil[2] și Albin Michel își apără independența, prin achiziționarea, mai de mult sau mai recent, a mai multor edituri și prin crearea sau consolidarea propriilor centre de difuzare-distribuție, cheia suveranității lor[3].

Calitatea fondurilor lor editoriale a favorizat dezvoltarea sectorului de ediții de buzunar, a cărui importanță strategică o subliniem. Aceste edituri și-au diversificat cu succes producția îndreptată și către cartea frumoasă, către lucrările de referință, ghiduri, cartea pentru tineret și literatura extrașcolară, în special. Scăderea interesului pentru literatură a justificat oportunitatea acestor opțiuni, urmată de mulți alți editori, fără a-i uita pe cei „tineri".

De o mai mică suprafață financiară, cîteva zeci de alte edituri își mențin independența ; printre ele figura un editor școlar important, Hatier, scos în vînzare, în noiembrie 1995, de Banca Rotschild. Hachette a cumpărat acest concurent în mai 1996.

În orice lucrare consacrată editării azi, se evidențiază că evocarea unor editori încă „liberi" ne conduce întotdeauna la Gallimard, Albin Michel, Le Seuil și Flammarion. Acest cvartet mediatic – la care se asociază și Éditions de Minuit – maschează dezvoltarea a numeroase edituri al căror catalog conține

[1] După cinci ani de la dispariția lui Claude Gallimard în 1991 (o înțelegere între acționari stabilise această durată) a survenit o perioadă de incertitudine asupra devenirii întreprinderii. Conducerea o deține acum Antoine Gallimard. Procentul de participare al editurii Einaudi la capitalul lui Gallimard trece în mîinile noilor investitori în octombrie 1996. *Livres Hebdo* (25.10.1996) precizează că „BNP nu face nici un secret din intenția de a renunța la participarea sa" de 14% și că se mențin unele întrebări referitoare la intențiile lui Havas care deține 12,5% din capital.

[2] O treime din capitalul de la Seuil e deținut de angajați.

[3] Amintim că PUF se află sub conducerea familiei Angoulvent de trei generații.

sute de titluri, uneori depăşindu-se mia. Inventarierca acestor editori este, din păcate, dificilă uneori, căci asupra eventualilor lor asociați, a ratelor de participare etc. domneşte o anumită opacitate.

Adăugăm numele cîtorva dizidenți din marile edituri ce şi-au creat propriile firme, ca Bernard de Fallois, Maurice Nadeau, POL (Paul Otchakovsky-Laurens), Christian de Bartillat, Bernard Barrault (pînă în 1992) şi Pierre Bordas & fiul[1]. Editor aparte, Jean-Jacques Pauvert, după ruptura sa cu Hachette[2], a încheiat acorduri pe principiul societăților anonime cu Ramsay şi Julliard ; de atunci, colaborează fără exclusivitate cu multe alte edituri, cum ar fi Gallimard, Fayard, Stock şi Le Rocher. O morală dăinuie : editorii talentați sînt căutați întotdeauna.

Mai menționăm numele unor edituri legate de un canal de televiziune, cum ar fi Canal + Éditions, TF 1 Éditions, France 2 Éditions, ce asigură pe micul ecran acțiuni autopromoționale, în timp ce Canal + a anunțat tele-achiziția pentru carte.

• Şi *Small is beautiful* este o caracteristică a activității de editare franceze. Într-adevăr, oricine participă la un tîrg internațional de carte – sau vizitează o manifestare în provincie – e izbit de numărul editurilor tinere. Animatorii lor, contrar unei idei acceptate, nu provin toți din mediul editorial, iar primele lor opțiuni profesionale i-au incitat adesea să urmeze alte căi.

Căutarea de micro-piețe, de care firmele consolidate sînt puțin interesate, apare ca una din condițiile esențiale ale dezvoltării lor, dar mulți dintre tinerii editori sînt fascinați şi de literatură (franceză ori străină) şi eseuri. Calea de acces la notorietate trece printr-o asemenea alegere.

Dacă rata de mortalitate a acestor descoperitori e ridicată, dacă ei nu reprezintă decît o mică parte din cifra de afaceri globală a editării, aportul lor în număr de titluri originale e departe de a fi neglijabil. Iar prezența lor în provincie tinde să compenscze excesivul primat al Parisului fără ca, totodată, să-i putem identifica cu modelele englez, american, german sau italian, ce-şi repartizează pe teritoriile lor mai multe centre de conducere.

Anul 1984 a fost fatal pentru mulți tineri editori, dar se poate afirma că procentajul între creații/dispariții a devenit mai echilibrat de atunci ? Adesea o producție minimă nu le permite să atingă acoperirea sarcinilor şi a investițiilor şi nici recunoaşterea imaginii lor de marcă.

[1] În încetare de plată, în mai 1996.

[2] Cu această ocazie, Jean-Jacques Pauvert a pretins, prin contract, că folosirea prenumelui şi numelui său îi aparține şi că Hachette nu putea, pentru preluarea fondurilor sale, să folosească decît marca „Pauvert". Cum umorul nu-şi pierde niciodată drepturile, pentru lucrările recent apărute la Fayard s-a folosit formula „Jean-Jacques Pauvert, chez Pauvert".

Stabilirea pragului lor optim de rentabilitate n-are rost decît dacă aceste tinere edituri se impun prin numeroase succese. Ele nu-şi pot oferi luxul de a urma „legea lui Diderot", dacă nu beneficiază de reeditări salvatoare făcute cu regularitate.

Unul din principalele obstacole pentru noi veniţi rezidă şi în alegerea unui difuzor/distribuitor performant. Într-adevăr, dacă producţia lor e slabă, recurg la o firmă ce deserveşte mai multe edituri, dar dacă reuşesc să intereseze un mare difuzor/distribuitor, se integrează într-un fond vast unde devin periferici.

Deci, modul de a judeca şi opţiunile lor trebuie să le depăşească pe cele ale editorilor consolidaţi, iar dacă au succes ei înfruntă cu greu dura concurenţă a grupurilor sau a marilor edituri ce le atrag autorii, ba chiar le imită formulele editoriale. În acest joc inechitabil au sucombat legiuni de tinere edituri, iar în multe cazuri inovatorii sînt „preluaţi" de firme mai puternice. Sau, cum s-a întîmplat la Hachette în 1996, un grup intră în capitalul unui editor de succes, ca Anne Carrière, apoi Michel Lafon şi Ramsay.

Editurile tinere mai sînt dezavantajate şi de o altă dificultate : deoarece investiţiile lor (limitate) sînt folosite cu prioritate pentru editare, în campaniile promoţionale nu mai pot concura cu marii editori ; şi chiar dacă reţeaua lor de complicităţi amicale cu ziarişti, atenţi la talentul lor novator, favorizează publicarea multor cronici, o asemenea recunoaştere nu are decît o influenţă relativă. Doar un best-seller poate suspenda pentru o vreme această entropie, ceea ce a demonstrat (îndeosebi) Anne Carrière.

Recent, mai mulţi tineri editori, aflaţi la Paris, şi-au sărbătorit cei zece-douăzeci de ani de existenţă, chiar mai mult ; îi vom cita pe cei ce ni se par a se fi afirmat cel mai bine.

• Activitatea de editare regională a demonstrat de multă vreme – ca să nu spunem de la apariţia tiparului – dorinţa de descentralizare, termen pe care avem surpriza să-l descoperim, apropo de carte, în *Carnets* de Gustave Flaubert !

Editori de presă (*Ouest-France, La Nouvelle République* etc.), edituri tradiţionale (ca Privat, întemeiată în 1839, Jeanne Laffite, Zodiaque etc.), tipografi-editori (Charles Corlet) sau asociaţii dintre cele mai diverse, dorind să dezvolte cultura regională, se alătură multor „tineri editori" care găsesc în spaţiul lor de alegere o reţea de autori, sprijin şi ecouri mai favorabile. De notat că monografiile lor de factură uşoară lasă tot mai mult locul unor importante lucrări la un preţ ridicat.

Vizitatorii Salonului de Carte de la Paris şi ale nenumăratelor manifestări din provincie sînt surprinşi de întinderea şi diversitatea acestei producţii. Mulţi dintre editori, după ce-au exploatat teme regionale, au tendinţa să-şi depăşească

„frontierele“ cu scopul de a-şi consolida catalogul şi de a da o dimensiune națională propriei prezențe editoriale.

Dacă Actes Sud se plasează în fruntea unor recente reuşite excepționale, dacă Glénat figurează printre cei mai importanți editori de benzi desenate, vom cita şi alte edituri care au marcat un ataşament față de provincie şi o detaşare voluntară de hegemonia pariziană.

Dreptul de autor

De la convenții internaționale la *Codul proprietății intelectuale*

Înainte de a propune modele de contracte, de uz curent în editare, să amintim principalele convenții internaționale care au impus și impun dreptul de autor.

Atît Convenția de la Berna cît și Convenția universală privind dreptul de autor sînt anterioare legii din 11 martie 1957 care stabilea, pentru prima oară, în Franța, un ansamblu coerent de legi referitoare la proprietatea literară și artistică. „Cartea a fost de prima dată o marfă, iar scopul către care tinde tipograful, fie el umanist ori nu, nu este lectura, nici textul, ci vînzarea" (Régis Debray). De la mijlocul secolului al XV-lea pînă în zilele noastre.

Scurt istoric

Să facem o scurtă incursiune în trecut. Impuse prin edicte de către autorități, cenzurile politică și religioasă instituiseră în primul rînd „privilegiile de tipărire" cu intenția de a controla riguros răspîndirea cuvîntului scris[1]. Ultima ediție din *Index librorum prohibitorum* a apărut în 1948, dar Vaticanul n-a suprimat *Indexul* – instituit de papalitate la mijlocul secolului al XVI-lea – decît în 1965.

[1] Chartier (Roger), *L'Ordre des livres*, Paris, Alinéa, 1992 ; Martin (Henri-Jean) și Febvre (Lucien), *L'Apparition du livre*, Paris, Albin-Michel, 1958, reeditare în format semi-buzunar, la același editor, 1996 ; Martin (Henri-Jean), *Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris, Perrin, 1988 și *Le Livre sous l'Ancien Régime*, Paris, Promodis-Éditions du Cercle de la Librairie, 1987. Michel Foucault precizează : „Textele, cărțile, discursurile au început realmente să aibă autori (alții decît personaje mitice, alții decît mari figuri sacralizate și sacralizante) în măsura în care autorul putea fi pedepsit, adică în măsura în care discursurile puteau fi transgresive" în *Dits et écrits*, „Qu'est-ce qu'un auteur ?", vol. I, Paris, Gallimard, 1994 ; *Histoire de l'édition française*, sub conducerea lui Roger Chartier și Henri-Jean Martin, în colaborare cu Jean-Pierre Vivet, 4 vol., Paris, Promodis, 1982–1986, reeditare, 4 vol., fără ilustrații, Paris, Fayard, 1989 ; Viala (Alain), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 ; precizăm că lucrările de drept, citate în acest capitol și următorul, conțin multe dezvoltări privind istoria dreptului de autor.

Însă această restituire a libertăților (foarte curînd transgresată de reproducerea frauduloasă și scrierile subversive) a servit mai degrabă cauzei autorilor, favorizînd o „involuntară" protecție a drepturilor lor.

O primă dispoziție protectoare intervine în 1710, în Anglia, unde legea votată de Camera Comunelor îi recunoaște autorului, pentru cărțile deja tipărite, „dreptul exclusiv de a le tipări din nou pe o durată de douăzeci și unu de ani". Pentru operele nepublicate (de exemplu, reprezentarea unei piese de teatru), această durată a fost redusă la paisprezece ani, cu posibilitatea, dacă autorul mai era în viață la expirarea termenului, de a fi reînnoită pentru o a doua perioadă de paisprezece ani. Pentru protejarea operelor, înregistrarea lor era o condiție necesară. Astfel, Coroana își asigura o eficientă supraveghere a operelor și a tipografilor-librari. În Franța, puterea regală sau imperială a exercitat un control asemănător.

Așadar, e contestabil să i se atribuie lui Beaumarchais, lui Ludovic al XVI-lea și apoi Adunării Naționale – în 1791 și 1793 – apariția dreptului de autor. În afară de englezi, deja citați, saxonii promulgaseră, și ei, în 1686, o ordonanță ce proteja autorul de reproducerea neautorizată, iar cu patru luni înainte de cucerirea Bastiliei, în America, legea emisă în Massachusetts în 17 martie afirma că nu există „nici o proprietate mai inerentă persoanei umane decît aceea produsă prin efortul spiritului său". În Danemarca și Norvegia, măsurile de protecție a autorilor au fost aplicate din 1741, iar, în Spania, din 1762[1].

În Germania, filosofii Emmanuel Kant și Johann Gottlieb Fichte s-au împotrivit contrafacerii. „Cel ce *vorbește* publicului în nume propriu se numește *scriitor*. Cel ce ține un discurs public într-o scriere în numele unui alt (autor) este *editorul*. Dacă o face cu permisiunea autorului, este editorul legitim ; dacă se lipsește de ea, este editor nelegitim, altfel spus *plagiator*"[2] (Kant, 1796).

Să mai notăm că în acea epocă, în pofida diverselor forme de înțelegere între autori și editori, aceștia din urmă se abăteau de la angajamente, efectuînd retipăriri neautorizate, ușor de depistat, deoarece tipograful își redistribuia textul cules și, ca atare, cu ocazia re-culegerii[3] apăreau rectificări sau noi erori. Iată un vast cîmp de cercetare pentru stabilirea edițiilor *ne varietur* (zise definitive) și pentru specialiștii în textologie ! Aceste editări abuzive și ilicite îi determinaseră,

[1] *L'ABC du droit d'auteur*, Paris, UNESCO, 1986.

[2] Kant (Emmanuel), *Qu'est-ce qu'un livre ?*, Paris, PUF, 1995.

[3] În 1796, în Franța, s-a pus la punct amprentarea în pastă de hîrtie (matriță) a culegerii, în care se turna plumb topit. Astfel, tipograful putea să-și redistribuie textul cules fără a-și imobiliza fonturile tipografice. Tipăriturile executate cu aceste matrițe reproduceau aidoma materialul cules. Procedeul, perfecționat, numit tipărire prin stereotipie, a fost mult folosit la rotativele tipografice pentru tipărirea ziarelor. Matrițele erau curbate.

deja, pe mulți scriitori din secolul al XIX-lea, să-și caute alți editori pentru viitoarele lor opere.

Aflate printre cele mai importante acorduri multilaterale, „Convenția de la Berna" (1886) și „Convenția universală privind drepturile de autor" (1952) au prefigurat dreptul actual.

Convenția de la Berna

Înainte de semnarea Convenției de la Berna de către Franța, la 9 septembrie 1886, drepturile autorilor și artiștilor francezi nu erau garantate în străinătate decît prin încheierea unor convenții particulare între state[1]. Între timp, blocul principalelor țări francofone a ajuns repede la unison deoarece această Convenție a fost ratificată de Belgia și Elveția în 1887 și, pînă la urmă, de Canada, în 1928[2].

Claude Masouyé a definit perfect sensul și contribuția Convenției de la Berna și a extinderilor sale : „Perfecționarea tehnică, neîncetat căutată, mijloacele de reproducere și de utilizare a operelor, precum și dezvoltarea tot mai necesară a schimburilor culturale între țări, au cerut, într-adevăr, ca dreptul de autor să fie protejat nu numai în virtutea legislației naționale, ci, mai ales, și pe plan internațional. Convenția de la Berna continuă să îndeplinească acest obiectiv, căci permite ca în fiecare dintre țările membre operele emanînd de la oricare dintre ele să fie tratate ca și cele naționale și ca autorii să beneficieze, fără a se supune nici celei mai neînsemnate formalități, de tratament național și de minimum de protecție"[3].

Convenția de la Berna a fost revizuită de mai multe ori, dar noi amintim mai ales :

– la Berlin (1908) : s-a renunțat la obligația de depunere ;

– la Roma (1928) : a fost introdusă noțiunea de drept moral al autorului, precum și un drept patrimonial pentru operele radiodifuzate ;

– la Bruxelles (1948) : a fost instituit principiul unei durate de protecție de cincizeci de ani *post mortem* ca și dreptul la o cotă-parte din totalul vînzărilor ;

– la Stockholm a fost propus un protocol în favoarea țărilor în curs de dezvoltare, din care Actul de la Paris, în 1971, stabilește cadrul juridic. Un

[1] *Vocabulaire technique de l'Éditeur*, Paris, Cercle de la Librairie, 1910.

[2] *Sources :* Uniunea Internațională a Editorilor, Geneva, 1993. Algeria a ratificat „Revizuirile de la Paris 1971" în 1974, Marocul în 1976, Tunisia în 1975. Se va face referire la lucrarea citată mai sus *(L'ABC du droit d'auteur)* ca și la *Bulletin du droit d'auteur* (UNESCO) pentru celelalte țări francofone în curs de dezvoltare.

[3] Masouyé (Claude), *Guide de la Convention de Berne*, Geneva, OMPI, 1978.

regim special viza favorizarea editării de manuale şcolare, de cărţi universitare sau de cercetare[1].

• Care sînt operele protejate de Convenţia de la Berna ?

Articolul 2, alineatul 1 al Convenţiei le inventariază : „Termenii *opere literare şi artistice* înglobează toate producţiile din domeniile literar, ştiinţific şi artistic, indiferent de modul sau forma de exprimare cum ar fi : cărţi, broşuri sau alte scrieri ; conferinţele, alocuţiunile, predicile sau alte opere de aceeaşi natură ; operele dramatice sau dramatico-muzicale ; operele coregrafice şi pantomimele ; compoziţiile muzicale cu sau fără cuvinte ; operele cinematografice, cărora le sînt asimilate operele exprimate printr-un procedeu analog cinematografiei ; operele de desen, de pictură, de arhitectură, de sculptură, de gravură, de litografie ; operele fotografice, cărora le sînt asimilate operele exprimate printr-un procedeu analog fotografici ; operele de arte aplicate ; ilustraţiile, hărţile geografice ; planurile, schiţele şi lucrările plastice referitoare la geografie, la topografie, la arhitectură sau la ştiinţe".

Mai sînt protejate : traducerile, adaptările[2] sau aranjamentele unor opere de creaţie, antologiile sau culegerile de opere diverse care, prin alegerea şi dispunerea subiectelor, constituie creaţii intelectuale.

• Dreptul de autor stabilit prin Convenţia de la Berna

Conform articolului 5, alineatul 2 al Convenţiei, deţinerea şi exercitarea unor drepturi nu mai sînt subordonate pe viitor îndeplinirii unei formalităţi, cum ar fi depunerea de exemplare sau înregistrarea operei la o instituţie publică sau, în sfîrşit, la o autoritate. Acest articol mai este o problemă în ţările unde se pretinde în continuare respectarea unor astfel de formalităţi.

În cadrul Convenţiei, „dreptul de autor" acoperă şi deosebeşte dreptul moral şi dreptul patrimonial, principii care impun şi azi proprietatea literară şi artistică.

[1] Colombet (Claude), *Grands principes du droit d'auteur et des droits voisins dans le monde*, Paris, Litec/UNESCO, 1990 ; *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*, Paris, Précis Dalloz, ed. a 7-a, 1994, adusă cu regularitate la zi.

[2] Adaptarea : „... dacă nu există decît împrumuturi de idei, opera este absolut originală şi nu va fi calificată drept adaptare : autorul său nu va avea nici un fel de obligaţie faţă de oricine ar fi ; dacă împrumuturile, dincolo de idei, se bazează pe alcătuirea sau exprimarea unei opere anterioare, este adaptare : autorul este tributar drepturilor, dar şi faţă de predecesorul său" (Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins, op. cit.*).

• Dreptul moral

Articolul 6 bis precizează : „Independent de drepturile patrimoniale ale autorului şi chiar după cedarea numitelor drepturi, autorul îşi păstrează dreptul de a revendica paternitatea operei şi de a se opune oricărei deformări, mutilări ori altei modificări a operei, sau oricărei atingeri aduse aceleiaşi opere, ce i-ar putea prejudicia onoarea sau reputația". Acestea sînt principiile respectării numelui şi a operei.

Acelaşi articol stabileşte durata dreptului moral : „Drepturile autorului, recunoscute în virtutea alineatului 1, sînt, după moartea sa, menținute *cel puțin*[1] pînă la anularea drepturilor patrimoniale exercitate de persoanele sau instituțiile care au această calitate prin legislația țării sau protecția cerută. Totodată, țările a căror legislație, în vigoare în momentul ratificării prezentului act sau al aderiunii la acesta, nu conține dispoziții ce asigură protecția tuturor drepturilor recunoscute după moartea autorului [...] au dreptul de a prevedea că unele din aceste drepturi nu sînt menținute după moartea autorului".

• Drepturile patrimoniale

Articolul 7 din Convenția de la Berna prevede că durata minimă de protecție a drepturilor patrimoniale (adică pecuniare) cuprinde viața autorului, plus un termen de cincizeci de ani după moartea sa (sau *post mortem*). (După aceea, opera aparține „domeniului public"[2])

„În principiu, durata va fi reglementată prin legea din țara unde va fi cerută protecția ; dar, cu excepția unei dispoziții contrare din legislația acestei țări, ca nu va depăşi durata fixată în țara de origine."

Pentru fotografiile şi operele de arte aplicate, Convenția prevede că legislațiile naționale prevalau, dar durata de protecție nu putea fi mai mică de douăzeci şi cinci de ani de la data realizării lor.

[1] Sublinierea acestei importante precizări ne aparține. *Cf.* mai jos.

[2] „A cădea în domeniul public" se spune despre opere literare şi artistice, desene şi modele, invenții brevetate, mărci, care au încetat, după un termen fixat prin lege, să mai beneficieze de drepturile patrimoniale. În ce priveşte Franța, *cf. Durée de la protection littéraire et artistique.* Reamintim că o *marcă generică* este şi ea protejată. Destui editori sînt surprinşi să primească o scrisoare recomandată cu aviz de primire prin care li se interzice reproducerea sa (de exemplu, Caddie, Bic etc.). Afacerea poate avea urmări dintre cele mai urîte.

Se numeşte *domeniu cu plată* un regim în care operele de creație aparținînd domeniului public nu pot fi exploatate decît contra unei redevențe achitate unor organisme desemnate de autoritățile publice.

În anii următori celui de Al Doilea Război Mondial, multe state aderaseră deja fie la Convenția de la Berna, fie la Convențiile panamericane[1]. Dar, în scopul „ușurării accesului tuturor popoarelor la operele publicate", UNESCO a lucrat cinci ani pentru a lua eficient „în considerare problema perfecționării universale a dreptului de autor"[2]. „Acordul de la Florența" și Protocolul său adoptate de către Conferința Generală a UNESCO la Florența în 1950 și, respectiv la Nairobi, în 1976, au facilitat importarea de obiecte cu caracter educativ, științific sau cultural (din care cartea)[3].

Convenția universală privind dreptul de autor

Această convenție a fost ratificată, sub egida UNESCO, la Geneva, în 1952, iar în 1990 o adoptaseră 84 de țări[4].

A apărut însă un obstacol: Statele Unite și statele panamericane nu semnaseră Convenția de la Berna. Henri Desbois a definit foarte bine motivele acestei rezerve: „În Lumea Nouă, pe primul plan sînt puse interesele celor ce exploatează, pornindu-se de la ideea că fără editori, fără firme cinematografice dispunînd de capitaluri importante, operele literare sau muzicale n-ar cunoaște succesul. Sub influența acestor considerente au exercitat Statele Unite ale Americii o acțiune preponderentă în elaborarea Convenției din 1952"[5].

Să adăugăm că, mai înainte, Statele Unite impuneau îndeplinirea unor formalități administrative, îndeosebi înregistrarea operei pe lîngă *Copyright Office* la Washington. Această măsură se asemăna cu cea în uz pentru proprietatea industrială care, în mod sigur, recunoștea drepturile de inventator, dar nu le proteja decît dacă invenția făcea obiectul unui depozit. O exigență ce constituie deja un obstacol la aderarea Statelor Unite la Convenția de la Berna. După cum nota André Kérévcr, „nu exista nici un mecanism juridic care să permită unei opere originare din Statele Unite să fie protejată în Europa occidentală sau în

[1] Convențiile panamericane s-au desfășurat între 1889 (Convenția de la Montevideo) și 1946 (Convenția de la Washington). Precizăm că țările membre ale *Uniunii de la Berna* sînt cele care au aderat la textul original al Convenției de la Berna sau la unul din textele sale revizuite.

[2] Desbois (Henri), *Le Droit d'auteur en France*, ed. a 2-a, Paris, Dalloz, 1966.

[3] *Guide pour l'Application de l'Accord de Florence et de son Protocole*, Paris, UNESCO, 1978. O addenda din 1 febr. 1993 precizează lista semnatarelor.

[4] O listă la zi a statelor contractante poate fi obținută la Secretariatul UNESCO, precum și lista statelor aderente la Revizuirile de la Paris 1971. Fiecare an se poate raporta la primul număr al *Bulletin du droit d'auteur* (UNESCO). Limitîndu-ne la principalele țări francofone, de notat că și dacă ele aderă toate la Convenția universală, doar Franța a semnat Revizuirile de la Paris 1971 (*cf.* p. 46).

[5] Desbois (Henri), *op. cit.*

Japonia, şi nici unei opere originare din aceste țări să fie protejată în Statele Unite, cu excepția respectării exigențelor legii americane"[1].

Una din primele precauții luate de participanți a fost introducerea în Convenția universală a unei clauze de protecție pentru ca semnatarele Convenției de la Berna să nu încerce să beneficieze doar de condițiile noii convenții.

În articolul II se reamintesc garanțiile Convenției de la Berna privind asimilarea autorului străin cu autorul național. El stipula :

1. „*Operele publicate* de cetățenii străini aparținînd oricărui stat contractant precum şi operele publicate pentru prima oară pe teritoriul unui asemenea stat se bucură, în orice stat contractant, de protecția pe care acest alt stat o acordă operelor cetățenilor străini publicate pentru prima oară pe propriul teritoriu, precum şi de protecția acordată în mod special prin prezenta convenție".

În Franța, principiul de reciprocitate în materie de protecție a dreptului de autor a fost consacrat prin legea din 8 iulie 1964. Ea precizează, în plus, că „nu va putea fi adusă nici o atingere integrității şi nici paternității acestor opere" şi că „drepturile pecuniare sînt vărsate unor organisme de interes general" menționate în decretul din 6 martie 1967, adică la Casieria Națională a Literelor (CNL devenită Centrul Național al Cărții), Societatea Oamenilor de Litere (SGDL), SACD, SDRM şi Societatea Proprietății Artistice a Desenelor şi Modelelor (SPADEM). „Totalul sumelor datorate de utilizatorul operei se stabileşte conform condițiilor în uz în fiecare dintre categoriile de creații avute în vedere".

2. „*Operele nepublicate* ale cetățenilor străini aparținînd oricărui stat contractant se bucură, în orice alt stat contractant, de protecția pe care acest alt stat o acordă operelor nepublicate ale cetățenilor săi aflați în străinătate, precum şi de protecția acordată în mod special prin prezenta convenție".

Se mai precizează că „fiecare stat contractant se angajează să ia toate măsurile necesare pentru asigurarea unei protecții suficiente şi eficiente a autorilor sau beneficiarilor, iar aceasta în cadrul legislației lor naționale".

În ce priveşte traducerile, Convenția precizează condițiile unui regim de licență obligatoriu, iar lectorul se va referi la dispozițiile speciale ale Revizuirilor de la Paris 1971 (p. 46).

Durata minimă de protecție : statele participante au posibilitatea de a reduce durata dreptului de autor la douăzeci şi cinci de ani *post mortem*. Avem aici o schimbare majoră. Dar statele care începeau acest calcul pornind de la data publicării păstrau acest drept.

[1] Kéréver (André), „La Convention universelle sur le droit d'auteur", *Le Courrier de l'Unesco*, Paris, iunie 1991.

Formalitatea privind această protecție era satisfăcută pe viitor dacă toate exemplarele tipărite purtau „mențiunea de rezervă", astăzi universal adoptată, adică semnul ©[1], urmat de numele titularului dreptului de autor și de indicarea datei primei publicări (și, în general, de menționarea locului).

Pentru fotografii și opere de arte aplicate, Claude Colombet precizează că „durata minimă este de zece ani, dar dreptul convențional nu intră în joc decît cu condiția ca aceste opere să fie protejate în țara avută în vedere prin dreptul de autor, ceea ce nu e întotdeauna cazul".

Dreptul moral, în Convenția universală și spre deosebire de Convenția de la Berna, nu forma obiectul unor reguli de protecție[2]. În unele țări, acestea țineau fie de drepturile persoanei, fie se aflau înscrise în regulile proprietății literare și artistice[3].

Astfel, a doua convenție propunea o concepție mai puțin extinsă a drepturilor și conținea un anumit număr de derogări, fără a omite o durată de protecție redusă la douăzeci și cinci de ani. Ea a permis să fie primite Statele Unite, URSS și mai multe țări dezvoltate și în curs de dezvoltare, nesemnatare ale Convenției de la Berna. După Conferința contestatară de la Stockholm (1966), Revizuirile de la Paris 1971 au stabilit economia unui regim preferențial.

„Revizuirile de la Paris 1971"

Numeroase (tinere) state, ce nu dispuneau încă de un patrimoniu cultural important, deplîngeau obligația de a achita drepturile de autor considerate prea ridicate (mai ales în valută străină) pentru reproducerea, adaptarea sau traducerea unor lucrări esențiale pentru progresul lor. În perioada postcolonialistă era de dorit ca aceste țări, mai ales cele în curs de dezvoltare, să fie relativ privilegiate în dobîndirea cărților „străine" și a altor produse culturale protejate. Adică, doreau ca operele recente să fie protejate o durată mai mică de timp.

Găsirea unei soluții la această problemă, fără a leza interesele celor în drept și țările protejate, a întîmpinat o puternică rezistență, mai ales cu ocazia Con-

[1] Simbol al copyright-ului. Copyright-ul (sau dreptul de copiere, de reproducere) este dreptul exclusiv deținut de un autor sau de reprezentantul său – în general editorul – de a exploata pe timpul unei durate determinate o operă literară sau artistică. „Majoritatea legilor privind dreptul de autor cer să fie aplicată, sub o formă sau alta, pe toate exemplarele unei opere, o mențiune destinată a informa publicul că protejarea dreptului de autor este revendicată asupra operei în chestiune..." (*L'ABC du droit d'auteur*, Paris, UNESCO, 1986).

[2] Pentru Marea Britanie, *cf.* Clark (Charles), *Publishing Agreements, Appendix D, Moral Right*, Londra, Butterworths, 1993. Această lucrare prezintă principalele modele de contracte de editare engleze, însoțite de comentarii pertinente ; Copinger (W. A), Skone James (F. E.), *Intellectual Property : Patents, Copyright, Trade Marks and Allied Rights*, Londra, Sweet and Maxwell, ed. a 13-a, 1991.

[3] *L'ABC du droit d'auteur; op. cit.*, dă cu precizie toate excepțiile și cazurile limită.

ferinței de la Stockholm (1966), căci cereri extreme puneau în pericol însăşi existența dreptului de autor.

Obiectivul acestor revizuiri era şi acela de a se pune la dispoziția unor cititori defavorizați lucrări la un preț realmente accesibil, luîndu-se în calcul niveluri de viață foarte inegale şi realitățile contrastante de pe piețele naționale.

Principalul lor scop era de a întări măsurile în favoarea țărilor în curs de dezvoltare pentru a se înlesni progresele în domeniile educației, științei şi culturii, ținîndu-se seama de nevoile lor specifice, fără a se leza drepturile creatorilor din țările protejate şi nici ale celor din țările în curs de dezvoltare.

(Notăm că „țări subdezvoltate" a fost înlocuit cu „țări în curs de dezvoltare" prin 1950. Conştientizarea unei necesare asistențe economice şi umanitare a privilegiat mai apoi „țările în curs de dezvoltare".)

Pentru că schimburile între țări deveniseră o condiție esențială a unei mai bune înțelegeri internaționale şi permiteau accederea la culturi diferite, mai era necesar ca pentru atingerea acestui generos obiectiv să se ofere şi unele reguli de schimb mai flexibile.

Revizuirile din 1971 au instituit un regim preferențial de *licență*[1] *obligatorie* pentru lucrări şcolare, universitare sau de cercetare şi pentru două tipuri distincte de publicații, pe care le vom analiza : traduceri şi reproduceri.

În aceste două cazuri, editorul din țara în curs de dezvoltare trebuie să efectueze o cercetare prealabilă pentru a identifica titularul drepturilor, apoi să folosească metodele tradiționale ale unei negocieri. Dacă nu reuşeşte, el va trebui să respecte următoarele dispoziții :

• Pentru traduceri

– Editorul dintr-o țară în curs de dezvoltare poate obține o licență la expirarea unui termen de trei ani începînd de la prima publicare a operei dacă e vorba de o limbă folosită în general în una sau mai multe țări dezvoltate. Termenul se reduce la un an pentru o traducere într-o limbă vernaculară.

– Totodată, o țară în curs de dezvoltare poate fi autorizată, cu consimțămîntul unanim al țărilor dezvoltate părți ale documentului (cu excepția englezei, francezei şi spaniolei), să traducă o operă într-o limbă de uz general (de exemplu, germana, italiana), doar la un an de la prima publicare.

– Traducerea trebuie să fie corectă.

[1] Sub influența anglo-saxonilor, termenul *licență* e des folosit. E preferabil să se adopte *cedare de drepturi*, cu excepția cazurilor foarte precise (de exemplu, *merchandising*).

– Licența va cuprinde o remunerație echitabilă, plătită în monedă internațională convertibilă.

– Cărțile trebuie să fie tipărite în țara ce a obținut licența. Exportarea acestor lucrări e interzisă, cu excepția unei dispoziții contrare în favoarea statelor ce nu posedă încă infrastructurile necesare sau care, din motive de ordin economic sau practic, nu pot asigura producerea lor.

– În cazul cînd predomină ilustrația, pentru concesiunea unei licențe rămîne necesară respectarea clauzelor prevăzute pentru reproducere (*cf.* mai jos).

• Pentru reproducere

Prin acest termen se înțelege o editare într-o aceeași limbă ca aceea a ediției de origine. Prima idee ce apare în mintea fiecăruia (și a unui responsabil cu exportul în primul rînd) este că ar fi preferabil să se aplice „condiții comerciale speciale" pentru vînzarea fondului său de carte. Or, chiar cu o bonificație substanțială, spectaculoasă chiar, distanța dintre prețul de vînzare către public din țara protejată și cel din țara în curs de dezvoltare rămîne atît de mare încît e convenabil să se găsească o altă soluție. De exemplu, cedarea filmelor lucrării către un editor dintr-o țară în curs de dezvoltare cu scopul ca el să tipărească în țara sa o ediție foarte ieftină – apropiindu-se de prețul de vînzare al cărților obișnuite din acea țară – este una din căile clasice.

Dar, pentru reproducere, țările protejate și-au apărat mai bine drepturile decît în cazul traducerilor și, chiar dacă toate clauzele citate mai sus sînt aplicate, vom nota că :

– Aceste licențe sînt limitate la ediții tipărite de opere literare, științifice sau artistice, însă pot fi avute în vedere derogări pentru opere audiovizuale în scopuri pedagogice.

– Licența de reproducere poate fi acordată la expirarea unei perioade de cinci ani de la data primei publicări, în măsura în care exemplare din ediție nu vor fi puse în vînzare de către editorul titular al drepturilor la un preț „accesibil" *(cf. supra)* sau ele sînt indisponibile în țara în curs de dezvoltare de șase luni.

– Termenul se reduce la trei ani pentru științele exacte, științele naturale și tehnologice, cu scopul de a contribui la progresul în plan economic al țărilor în curs de dezvoltare.

– În schimb, termenul e mărit la șapte ani pentru ficțiune (romane, opere poetice, dramatice), pentru operele muzicale și pentru operele de artă[1].

Conform statului de care aparține, țară protejată sau țară în curs de dezvoltare, ansamblul acestor dispoziții apare liberal sau nerealist. Așa cum se întîmplă adesea după încheierea unor negocieri dificile, practica și uzanța nu urmează în mod obligatoriu principiile. Sau se deschid alte căi. Astfel, chiar dacă au fost încheiate unele rare acorduri de editare, vasta mișcare de schimburi la care sperau țările în curs de dezvoltare s-a izbit de sumbrele realități sociale, economice și politice și, o repetăm, de alte priorități vitale pentru aceste țări. Dacă post-colonialismul e o imensă decepție, cultura nu se sustrage acestui eșec.

Părțile mai sînt despărțite și de o altă gravă divergență. La reuniunile ce tind către o apropiere între editorii protejați și cei defavorizați – de exemplu cele ce au avut loc la propunerea Ministerului Afacerilor Externe și a Direcției Cărții –, directorii-editori din „țările bogate" sînt absenți, ei delegînd acolo directorii comerciali răspunzători de export: așa a fost cazul reuniunii de la Casablanca, în noiembrie 1992, ce a întrunit editori ai Maghreb-ului și participanți francezi. Directorii serviciilor de export prezenți propun să se acorde comisioane mai substanțiale, căci obiectivul lor era de a-și menține cifra de afaceri cu Marocul, Algeria și Tunisia[2]. Iar puținii responsabili cu cedarea de drepturi prezenți – cei mai în măsură să promoveze coeditări – n-au putut decît să-și constate neputința în stabilirea unor contacte fructuoase.

Sigur că directorii unor edituri importante, dacă au participat la aceste dezbateri, n-au întîrziat să invoce unele experiențe soldate cu mari datorii[3]. Tot la Casablanca, în fața francezilor, editorii din Maghreb au descoperit că înțelegerea cordială și culturală se află într-un impas. Așa cum s-a exprimat Mohamed Salah Bettaieb, editorul tunisian, „cei mai dinamici [dintre noi] s-au săturat ca piața maghrebiană să fie socotită drept un tîrg din lumea a treia".

Oricît de argumentate ar fi reticențele editorilor francezi (riscurile există), mai pot să apară și alte pericole: privind cu condescență ceea ce ei consideră a fi o infimă parte din cifra lor de afaceri, editorii defavorizează limba franceză. Intervențiile ministerelor Culturii, al Afacerilor Externe, al Educației Naționale

[1] Clark (Charles), *op. cit.*, menționează contrapropunerile editorilor britanici, mai degrabă reticenți la regimul licențelor și, care, în 1991, sub egida *Know-How Fund Low Priced British Books Scheme* (LPBB) promovează tiraje succesive sau ediții ieftine.

[2] Cu titlul de model, se va consulta „Loi type de Tunis sur le droit d'auteur à l'usage des pays en voie de développement" (1976), disponibilă la biblioteca UNESCO, Paris.

[3] Citãm, cu titlul de exemplu, litigiul dintre editorii francezi și STD (algeriană) – unsprezece milioane de franci, în 1984 – ce a necesitat intervenția COFACE. *Cf.* „France-Maghreb: pourquoi le blocage ?", *Livres Hebdo*, nr. 71, 7.5.1993.

şi al Cooperării se vor dovedi ineficiente în cazul în care colectivitatea editorială nu se angajează mai mult într-o politică de schimburi pe termen mediu şi lung.

Nu vom ascunde faptul că reproducerea frauduloasă există şi se poate extinde tot mai mult. Importanţa cererii locale o favorizează, iar manevrele de contraatac – cărţi al căror preţ de vînzare ar fi aliniat la puterea de cumpărare reală – ar fi mai eficace decît toate măsurile judiciare... sau decît prea tardivele intervenţii poliţieneşti pentru întreruperea difuzării de ediţii pirat.

Concluzii provizorii privind jurisprudenţa internaţională[1]

Evoluţia dreptului de autor este pusă, în zilele noastre, sub semnul a numeroase contradicţii :

– din ce în ce mai multe state tind să protejeze statutul şi interesele creatorilor. În iunie 1993, Uniunea Europeană, în numele bunei funcţionări a pieţei unice, a propus extinderea duratei acestei protecţii la şaptezeci de ani *post mortem*. Doar patru ţări au votat împotriva acestei directive : Irlanda, Luxemburg, Ţările de Jos şi Portugalia. În 1994, Belgia a extins deja la şaptezeci de ani protejarea dreptului de autor (ca şi Germania)[2] ; Franţa acceptase principiul acestei durate din iunie 1995, dar a fost necesar să se aştepte ziua de 5 martie 1996 pentru adoptarea sa de către Senat, apoi la 10 noiembrie a aceluiaşi an, de către Adunarea Naţională, în primă lectură ;

– în acelaşi timp, după cum am văzut, Convenţia universală privind dreptul de autor a redus acest termen de protecţie la douăzeci şi cinci de ani ;

– în fine, în numele nevoilor specifice ale ţărilor în curs de dezvoltare, termenele de protecţie variază, de la Revizuirile de la Paris 1971, de la unu la şapte ani, în funcţie de natura operelor. Alte ţări, însă, aplică derogări sau variante din considerente politice, sociale sau economice ;

– Convenţia de la Roma (1961) a protejat artiştii-interpreţi, executanţii, producătorii de fonograme şi organismele de radiodifuziune, dar, şi aici, după cum observă Claude Masouyé, „este o Convenţie *à la carte* ce permite fiecărui stat să-şi nuanţeze angajamentul la care a subscris“[3].

[1] *Recueil des lois et traités sur le droit d'auteur*, 5 vol., Paris, UNESCO, 1989. Aceste lucrări inventariază legislaţiile naţionale şi tratatele multilaterale ale ţărilor membre ale organizaţiei.

[2] *Cf.* prezenta lucrare privind durata de protecţie în Franţa pînă la 30 iunie 1995, sub rezerva semnării decretelor de aplicare, în Franţa ; *Cf.* lucrarea lui Strowel (Alain), *Droit d'auteur et Copyright*, Bruxelles–Paris, Éditions Bruylant, LGDJ, 1993.

[3] Claude Masouyé, *Guide de la Convention de Rome et de la Convention Phonogrammes*, Geneva, OMPI, 1981. Se va referi, în privinţa extinderilor, la noile dispoziţii ale *Codului proprietăţii intelectuale* (*cf.* p. 51).

Claude Colombet judecă aceste evoluții ale dreptului cu pertinență : „E totuși esențial ca aceste legi să nu meargă, în reglementarea lor, pînă la dispoziții care, sub acoperirea rezervelor, ar duce la înăbușirea regulilor fundamentale, adică la răsturnarea principiilor".

De la „fotoplagiat" la dezvoltarea de noi tehnici

Editorii din țările protejate (îndeosebi) sînt astăzi confruntați cu dezvoltarea tehnicilor de reproducere, un imens factor de progres și un pericol în același timp : astăzi, fotocopierea a depășit cu mult dreptul de uz privat, deoarece în întreprinderi și universități lucrările și revistele de specialitate sînt reproduse sistematic într-un număr foarte mare de exemplare[1]. La fel, chiar dacă softurile sînt protejate, copierea lor se intensifică, în pofida interdicțiilor și a sancțiunilor prevăzute de lege[2].

CD-ROM, CD-I, băncile de date și de imagini, televiziunea prin cablu și prin satelit (fără a uita problema, încă nerezolvată, a Internetului), vor amplifica dificultățile de protecție, mai ales dacă legislațiile naționale au tendința de a contracara dispozițiile Convențiilor. Cartea nu e decît un element al comunicării ; autori, mari cititori și editori au o înclinație (conspirativă) de a-i supraevalua forțele și gradul de rezistență. Nu de mult se credea că această perfectă „mașină de citit" mai era mediul cel mai ușor de apărat ; dar multimedia și Internetul dovedesc, fără a face jocuri de cuvinte, că nu sînt decît o componentă în războiul mijloacelor de informare ducînd la descompunere o concepție despre carte devenită deja istorică.

Codul proprietății intelectuale, 1992

Claude Colombet a subliniat că, după cel de al Doilea Război Mondial, țările cosemnatare ale Convențiilor internaționale „insistau ca Franța să se doteze cu un text legal care să ușureze aplicarea asimilării, iar delegațiile franceze luaseră în privința acestui subiect un fel de angajament moral".

Franța semnase Convenția de la Berna în 1887, apoi Convenția universală privind dreptul de autor în 1955, dar, pînă în 1957, dispunea de o legislație datînd din 1791–1793 și de o succesiune de legi eșalonate între 1866 și 1925[3].

[1] În iunie 1994, nouă editori universitari au trecut la ofensivă, cu susținerea CFC (Centrul Francez de Exploatarea Dreptului de Copiere). Ei au depus mai multe plîngeri de contrafacere împotriva a trei universități pariziene.

[2] *Business Software Alliance*, organizație ce grupează principalii editori de softuri, estimează că pierderile datorate copiilor pirat se ridică, în lume, la mai mult de 15 miliarde de dolari anual (*Print*, nr. 16, 1994) ; Bertrand (André), *La Protection des logiciels*, Paris, PUF, 1994.

[3] Jean Zay depusese un proiect de lege în 1936, dar războiul a întrerupt eventuala sa adoptare.

Legea din 11 martie 1957 privind Proprietatea literară şi artistică înzestra, în sfîrşit, Franţa cu o legislaţie corespunzătoare[1]. Aceasta sistematiza îndeosebi drepturile autorilor, exploatarea drepturilor lor morale şi patrimoniale, contractul de editare şi stabilea procedurile şi sancţiunile în cazul unor controverse.

În 1957, specialiştii în drept nu puteau să prevadă dezvoltarea informaticii, a reproducerii private în masă, nici chiar dezvoltările audiovizualului, ale cablului sau ale sateliţilor. Pentru remedierea acestor lipsuri, la 3 iulie 1985 a fost promulgată o nouă lege. Ea face referire :

– la dezvoltarea audiovizualului şi a softurilor protejate sub rezerva de originalitate ;

– creează „drepturi analoage" în favoarea persoanelor auxiliare din creaţie (artişti interpreţi, producători de fonograme şi de videograme, firme de comunicaţie) ;

– prevede remunerarea autorilor, artiştilor şi producătorilor pentru difuzarea de fonograme şi videograme ;

– în fine, pentru a lupta mai bine împotriva pirateriei, înmulţeşte sistemele colective de percepere a drepturilor, prin crearea sau întărirea sancţiunilor penale convingătoare[2].

Pe viitor, consultarea absolut necesară a *Codului proprietăţii intelectuale* permite oricărui director de editură precum şi numeroşilor săi colaboratori să-şi însuşească textele de lege ce impun azi dreptul de autor în Franţa. Pentru facilitarea accesului practic şi rapid, am întocmit, la sfîrşitul lucrării, un index de cuvinte cheie şi rubrici, însoţite de referiri la *Cod.*

Acest index, comentariile de la paginile 39–54 şi lectura modelelor de contract, stabilite de către Comisia Proprietăţii literare şi artistice a Sindicatului Naţional al Editorilor[3] (salutăm cu tot respectul lucrările sale), vor permite să se pună în evidenţă textele de bază şi aplicarea lor concretă.

[1] *Codul proprietăţii intelectuale* l-a înlocuit pe cel al *Proprietăţii literare şi artistice.* Utilizatorul primului dispune de un tabel de referinţă la articolele codului şi textele originale, precum şi de un tabel de concordanţă a textelor originale şi articolele codului (în principal cele din 1957 şi 1985). *Codul proprietăţii intelectuale*, Paris, Journal officiel (ed. I, decembrie 1992, ed. a II-a, 10 august 1995) este permanent actualizat pe Minitel (3616 Jocl).

Amintim că proprietatea intelectuală înglobează proprietatea literară şi artistică, precum şi proprietatea industrială. Aceasta acoperă fie un monopol de exploatare (brevet de invenţie, desen sau model), fie dreptul exclusiv de folosire a unui nume comercial (de exemplu, numele unui editor, al unei colecţii de lucrări) sau al oricărui alt semn ce permite identificarea lor (*Vocabulaire juridique*, ed. a 2-a, Paris, PUF, 1990).

[2] Colombet (Claude), *Propriété littéraire et artistique et droits voisins, op. cit. ; cf.* şi Edelman (Bernard), *Droits d'auteur, droits voisins*, Paris, Dalloz, 1993 şi *La Propriété littéraire et artistique*, ed. a 2-a, Paris, PUF, 1993.

[3] Statisticile SNE menţionează că drepturile de autor vărsate în 1994 se ridică la 1.483 milioane de F. Suma corespunde cu aproape 10% din cifra de afaceri a vînzărilor de cărţi şi cesiuni de drept. Desigur, avansurile neacoperite tind să mărească această sumă, dar pe de altă parte, dacă ne gîndim la numeroasele ediţii ţinînd de domeniul public, un asemenea total e uimitor. Ar fi interesant ca viitoarele statistici să aducă unele clarificări asupra modului de calcul.

Legea franceză privind reprografia

Proiectul de lege privind reprografia – obiect al unor lungi negocieri duse de SNE, Federația Națională a Presei Franceze și Societatea Oamenilor de Litere – a fost definitiv adoptat de Parlament la 22 decembrie 1994. Promulgarea legii din 3 ianuarie 1995 a făcut obligatorie gestionarea colectivă a drepturilor de reproducere. CFC (Centrul francez de exploatare a dreptului de copiere), aprobat de Ministrul Culturii la 26 iulie 1996, a devenit prima societate de gestionare colectivă.

Astfel, noul articol L. 122-10 din *Codul proprietății intelectuale*, în ediția sa actualizată din 10 august 1995, specifică :

„Publicarea unei opere antrenează cedarea dreptului de reproducere prin reprografie unei societăți administrate prin titlul II din cartea III și aprobate în acest scop de Ministrul Culturii. Numai societățile aprobate pot încheia orice fel de convenție cu utilizatorii în scopul gestionării dreptului astfel cedat, sub rezervă, pentru clauzele ce autorizează copiile în scopul vînzării, închirierii, publicității sau promovării, în înțelegere cu autorul sau cu cei în drept. În lipsa specificării autorului sau a celui în drept la data publicării operei, una dintre societățile aprobate este considerată cesionară a acestui drept.

Prin reprografie se înțelege reproducerea sub formă de copie pe hîrtie sau suport asimilat printr-o tehnică fotografică sau cu efect echivalent ce permite o lectură directă.

Dispozițiile din primul alineat nu-l opresc pe autor sau pe cei în drept să realizeze copii în scopul vînzării, închirierii, publicității sau promovării.

În pofida oricărei clauze contrare, dispozițiile prezentului articol se aplică tuturor operelor protejate indiferent de data publicării lor.

Articolul 122-11 – Convențiile menționate la articolul L. 122-10 pot prevedea o remunerație forfetară [...]".

Autorii și editorii au semnat la 28 mai 1996 un protocol unde se precizează cheia de repartizare a drepturilor de reproducere în funcție de sectoarele de editare[1].

Notăm că Educația Națională n-a prevăzut întotdeauna în buget această obligație de plată.

[1] Această cheie este „la paritate pentru cărțile de literatură, de actualitate, de artă, de ficțiune pentru tineret, de religie, de ezoterism și de ocultism precum și pentru benzile desenate. În schimb, ea este operată conform unor « chei specifice » (neprecizate) pentru sectoarele STM și profesionale, științele umane și sociale, enciclopedii și dicționare, lucrări de documentare și anuare, documentare pentru tineret, manuale școlare și extrașcolare, cărți practice, atlase și hărți și lucrări neîncadrate", în *Livres Hebdo*, nr. 207, 31.5.1996.

Principalele contracte cu autorii şi colaboratorii

Sancţiuni pentru atingerile aduse dreptului de autor
Obligaţiile editorului

Obiectul şi natura dreptului de autor, în Franţa, sînt perfect definite de primele două paragrafe ale articolului L. 111-1 din *Codul proprietăţii intelectuale* :

„Autorul unei opere de creaţie intelectuală se bucură, prin simplul fapt al creării acesteia, de un drept de proprietate imaterială exclusiv şi opozabil la toate".

„Acest drept comportă însuşiri de ordin intelectual şi moral precum şi însuşiri de ordin patrimonial".

Astfel, acest articol din CPI* evocă opera, autorul, dreptul moral şi drepturile patrimoniale (sau pecuniare).

• „*Opera* e socotită creată, independent de orice aducere la cunoştinţă publică, prin simplul fapt al realizării sale, chiar dacă e neterminată, din concepţia autorului".

„Titlul unei opere de creaţie intelectuală, din momentul cînd prezintă un caracter original, este protejat ca însăşi opera" (art. L. 112–4). Insistăm asupra acestui punct : nu sînt protejate decît alcătuirea şi exprimarea. Ideile – zise de liberă circulaţie – nu sînt protejate : însuşirea lor frauduloasă ar putea fi totuşi sancţionată pe baza dreptului comun al responsabilităţii. „Toate operele de creaţie intelectuală, indiferent de gen, formă de expresie, valoare sau destinaţie" sînt protejate (art. L. 121–1). Acestea fuseseră deja inventariate de către Convenţia de la Berna (p. 42), iar CPI a adăugat creaţiile tipografice şi softurile.

* Codul proprietăţii intelectuale – n. trad.

„Autorii de traduceri, adaptări, transformări sau aranjamente ale operelor de creație intelectuală se bucură de protecția instituită prin prezentul cod fără prejudicierea drepturilor autorului operei originale. Același lucru e valabil pentru autorii de antologii sau culegeri de opere diverse care, prin alegerea sau dispunerea subiectelor, constituie creații intelectuale" (art. L. 112–3).

• *Drepturile morale* sînt astfel definite în articolul L. 121–1 :

„Autorul se bucură de dreptul de a-i fi respectat numele, calitatea și opera. Acest drept e legat de persoana sa. El este veșnic, inalienabil și imprescriptibil. După moarte se transmite moștenitorilor autorului. Poate fi conferit și altcuiva în virtutea unor dispoziții testamentare"[1].

Articolul următor precizează că „numai autorul are dreptul să-și facă cunoscută opera".

• *Drepturile patrimoniale* se referă la dreptul de prezentare și la dreptul de reproducere (art. L. 122–1 la 3).

„*Prezentarea* constă în transmiterea operei către public printr-un anumit procedeu" (recitare publică, execuție lirică, reprezentare dramatică, prezentare publică, proiecție publică, transmitere într-un loc public a operei teledifuzate (inclusiv prin satelit)".

„*Reproducerea* [...] se poate efectua îndeosebi prin imprimare, desen, gravură, fotografie, mulaj și orice procedeu de arte grafice și plastice, înregistrare mecanică, cinematografică sau magnetică. Pentru operele de arhitectură, reproducerea mai constă și în execuția repetată a unui plan sau a unui proiect-tip".

Articolul L. 122–5 prevede că „atunci cînd opera a fost făcută cunoscută, autorul nu poate interzice" reprezentările particulare și gratuite într-un cerc de familie, analizele și scurtele citate, prezentări în presă, difuzarea, chiar integrală, pe calea presei sau a teledifuziunii, cu titlul de informație de actualitate, discursuri destinate publicului în adunări politice, administrative, judiciare sau academice, precum și în reuniuni cu caracter politic sau ceremonii oficiale.

Autorul nu se va putea opune unei parodii, unei pastișe sau unei caricaturi inspirate de opera sa.

Pe toată durata protecției, „autorul se bucură, cît este în viață, de dreptul exclusiv de a-și exploata opera, indiferent sub ce formă, și de a avea din aceasta un profit bănesc" (art. L. 123–1, pp. 57–60.). În paginile 61–67 ne vom referi la contractele zise speciale.

[1] Autorii pot desemna ca fiind în drept o persoană sau o instituție, la alegerea sa ; în absența unei precizări, succesiunea e asumată de urmași. Concubinul nu are nici un drept. După cum s-a spus, dreptul moral fiind perpetuu, numai posesorul dreptului poate decide dacă dreptul de divulgare poate fi acordat. Notăm că Imec joacă rolul de mediator pentru arhivele ce i-au fost încredințate.

Contractul de editare

Prin contract de editare, autorul unei opere de concepţie intelectuală sau posesorii dreptului cedează, în condiţii determinate, unei persoane numită editor, dreptul de a produce sau de a dispune să se producă un număr mare de exemplare ale operei, cu obligaţia ca aceasta să asigure publicarea şi difuzarea[1] (Art. L. 132–1).

- Principalele condiţii negociabile ale unui contract de editare

Într-un contract, totul este modificabil, în măsura în care fiecare dintre părţi respectă litera şi spiritul legii, unele uzanţe chiar. Astfel, pe bună dreptate, asociaţiile de scriitori le recomandă autorilor să citească cu atenţie contractul propus de editor.

Dacă multe articole mai pot fi discutate, suma totală a avansurilor şi procentul din drepturile pecuniare trebuie examinate prioritar.

a) *Acontul (sau avansul*[2]) asupra drepturilor rezultă dintr-o uzanţă obişnuită în toate contractele, interesînd autorul la o participaţie proporţională cu încasările provenind din vînzarea sau din exploatarea operei sale. Avansul poate fi global sau fracţionat, în diverse etape ale realizării, mai ales pentru operele comandate. El reprezintă o garanţie definitiv dobîndită de autor, în măsura în care acesta îşi îndeplineşte obligaţiile stabilite în contract.

Este dovedit faptul că sumele constituind acontul sînt extrem de variabile, în funcţie de tiraj, categoria lucrării şi speranţele de vînzare. Pentru un romancier de mare notorietate, avansul poate reprezenta echivalentul a o sută de mii de exemplare sau mai mult[3]. Din dorinţa de a se atrage autori de renume, acestora li se acordă avansuri importante sau plăţi regulate, căci editorii din concurenţă (dacă nu funcţionează „dreptul de preemţiune“[4]) încearcă tot timpul să atragă autorii recunoscuţi. Mulţi tineri editori, care descoperă noi talente sau autori străini puţin sau deloc traduşi – şi care au

[1] Despre contractul de editare, cf. *Codul proprietăţii intelectuale*, JO, 1995, *op. cit.*, cap. II, secţiunea I.

[2] În trecut, deja, acontul era revendicat de autorii recunoscuţi ; astfel a fost cazul lui Goethe care a pretins achitarea unui avans de opt mii de taleri mai înainte de a-i încredinţa excelentului său editor Cotta publicarea schimbului de scrisori dintre el şi Schiller. *Cf.* Unseld (Siegfrid), *Goethe et ses éditeurs*, Paris, Gallimard, 1995.

[3] Despre practicarea avansului : „Din 1875, o nouă tendinţă domină relaţiile autori-editori : aceea ce face ca editorul să conteze pe gloria autorului, reţinîndu-i întreaga producţie şi îngăduindu-i să lucreze nestînjenit, graţie unor plăţi lunare“. J. A. Néret, *op. cit.* Ca să dăm un exemplu, editorul Georges Charpentier îl salariza pe Zola. După succesul cu *L'Assomoir* (1877), editorul i-a acordat drepturi proporţionale.

[4] Despre dreptul de preemţiune pp. 84 şi 92.

investit pentru a-i lansa cu succes –, devin victimele acestei legi dure. Între marile case de editură, vînătoarea este pe față.

În perioadele bune de lucru, unii autori promit manuscrise, după semnarea unor contracte cu mai mulți aditori, dar nu le onorează întotdeauna. Într-un asemenea caz și după ce a dat dovadă de mai multă sau mai puțină răbdare, editorul va pretinde rambursarea avansului deoarece contractul n-a fost respectat. Dar dacă autorul nu restituie avansul, urmărirea în justiție poate fi aleatorie. Este el solvabil? Iar eventuala publicitate în jurul procesului nu va dăuna imaginii editorului?

Unui autor necunoscut i se va acorda, în general, un acont mic (sau chiar nici unul), editorul motivînd acest lucru prin riscul financiar asumat și, de fapt, dacă vînzările scad, multe avansuri nu sînt niciodată acoperite.

Pentru o operă comandată, acontul reprezintă adesea o estimare a timpului cc i-a fost necesar autorului. Se întîmplă totuși ca rareori suma să corespundă investiției-timp a autorului, iar drepturile sale băneşti constituie o reechilibrare în caz de succes. Un best-seller sau un long-seller pot constitui un capital nesperat pentru autor.

b) *Remunerația forfetară* este legală în cazuri precise. Într-adevăr, *Codul proprietății intelectuale* stabilește riguros remunerația forfetară pentru prima ediție, cu acordul formal exprimat de autor (art. L. 132–6). Aceasta se aplică la „lucrări științifice și tehnicc ; antologii și enciclopedii ; prefețe, adnotări, introduceri, prezentări ; ilustrații la o lucrare ; ediții de lux cu tiraj limitat ; cărți de rugăciunc ; la cererea unui traducător pentru traduceri ; ediții populare ieftine ; albume ieftine pentru copii".

„Obiectul unei remunerații forfetare îl mai pot constitui și cedările de drepturi către sau de către o persoană sau o firmă stabilită în străinătate".

„În cazul cedării dreptului de exploatare, atunci cînd autorul va fi suferit un prejudiciu mai mare de 7/12 datorat unei lezări sau unei prevederi nesatisfăcătoare a beneficiilor operei, el va putea cere revizuirea prețului din contract" (art. L. 131–5).

c) *Drepturile de autor*[1]. Procentajul de drepturi acordat autorului este și el foarte variabil. Pentru literatura generală, el oscilează îndeobște între 8 și 10% din prețul de vânzare în afara impozitului. Contractul mai poate prevedea o

[1] Ne conformăm uzanței profesionale ce desemnează prin *drepturi de autor* redevențele forfetare sau proporționale datorate unui autor. În *Vocabulaire juridique* e contestată această folosire, ce ar acoperi drepturile patrimoniale și dreptul moral. La fel, pentru a face o distincție clară și, respectînd practica profesioniștilor în editare, vom desemna în acest tratat drepturile patrimoniale și morale prin termenii *drept(uri) de autor* sau *drepturi ale autorilor*.

eşalonare ascendentă a drepturilor pornind de la *n* mii de exemplare şi ajungînd pînă la 15%. Chiar dacă, de regulă, se păstrează o mare discreţie, se ştie că autorii de succes ating (în mod excepţional) un plafon de 20%. E citat, de exemplu, Simenon care, în plus, îşi menţinea drepturile anexe şi derivate, o practică obişnuită în Statele Unite.

• *Indexarea drepturilor de autor :*

Unii editori indexau drepturile de autor la cifra de afaceri generată de lucrare, această practică fiind în general rezervată pieţelor de export. Printr-o hotărîre din 26 ianuarie 1994, Curtea de casaţie a făcut obligatorie stabilirea procentajului drepturilor de autor din preţul public de vînzare.

• *Cazul operelor comandate unui autor :*

Pentru operele comandate, totalul acontului poate modifica ierarhia aplicată drepturilor : dacă este mare, editorul poate avea în vedere că riscul său financiar îl îndreptăţeşte să corecteze amplitudinea aprecierii prin atribuirea din acel moment a unor drepturi diminuate. Prevalează, însă, legea cererii şi a ofertei. Cu atât mai mult cu cît pentru o operă comandată poate fi solicitat un autor de reală notorietate, ce va pretinde sau i se vor oferi drepturi conforme cu valoarea sa.

• *Cazul operelor cu multe reproduceri :*

Pentru lucrările în care iconografia are o pondere însemnată, editorul este constrîns să reducă totalul drepturilor atribuite autorilor, textul reprezentînd doar o parte (variabilă) a investiţiei sale. Drepturile de autor pot varia între 1% şi 4 sau 5%, dar şi aici notorietatea autorului sau natura lucrării modifică mult procentajul. Dacă pentru editură lucrează o echipă de autori, îndeosebi pentru manuale şcolare, editorul poate mări cu mult acest procentaj.

• *Opera unui ilustrator-autor :*

Ilustrarea unui album (de pildă, lucrarea unui umorist, a unui caricaturist sau a unui ilustrator de carte pentru tineret) antrenează drepturi foarte diferite : e nevoie să precizăm că un desenator celebru îşi dictează într-o oarecare măsură condiţiile, în timp ce ilustratorul din umbră va admite, în cel mai bun caz, un avans substanţial şi adeseori drepturi mai degrabă reduse.

• *Opţiuni variabile de la o casă de editură la alta :*

Într-o aceeaşi editură, uzanţele şi practicile pot diferi : sau se aplică un barem uniform (mai ales pentru o colecţie sau un sector de editare), sau fiecare autor, fiecare lucrare fac obiectul unei negocieri unice, ce ia în calcul – în afară de numele autorului – importanţa investiţiei, natura pieţei şi, în realitate, mulţi factori schiţaţi în calculul preliminar... fără umbra vreunei certitudini.

Atunci cînd se trimit extrase cu dreptul de autor, nu puțini editori experimentați, ce și-au urmărit zi de zi vînzările și au constatat eșecuri, trăiesc cu o oarecare amărăciune lipsa de echitate ce-i lovește pe unii dintre autorii lor. Uneori, aceștia din urmă, pe bună dreptate sau nu, îi fac pe ei răspunzători. Însă ecuația succesului se află în relație cu atîția parametri diferiți, încît o rată echitabilă apare aproape iluzorie.

Amintim că CPI precizează că „editorul este obligat să-i furnizeze autorului toate justificările potrivite a stabili exactitatea conturilor sale". În caz de refuz, „el va fi constrîns de către un judecător" (art. L. 132–14).

d) *Cesiunea fiecăruia din drepturile anexe și derivate* se referă la cedarea de către editor unui terț (de exemplu, un editor străin, un periodic, un club al cărții) a drepturilor de reproducere a operei al cărei copyright îl deține. Profitul acestei exploatări va fi împărțit, conform diverselor procentaje prevăzute în contract, între autor și editorul său. Pentru mai multe precizări, a se referi la contractele-model prezentate de noi (mai jos). Pentru lucrările de literatură, partea atribuită autorului e, în general, de 50%, după scăderea sumelor achitate unui eventual agent literar. În schimb, pentru cărțile preponderent ilustrate, importanța iconografiei și costul său scad mult acest procentaj.

Amintim că cedarea dreptului de adaptare audiovizuală trebuie să facă obiectul unui contract separat.

e) *Întinderea și durata cesiunii* se acordă, în general, pentru întreaga durată a proprietății literare, pentru toate țările și în toate limbile. O restricție poate fi cerută de autor... și refuzată de editor care, totuși, va trebui să facă totul pentru a asigura exploatarea optimă a operei[1].

f) *Dreptul de preemțiune* prezintă un avantaj pentru autorul ce-și încredințează operele de un anumit gen editorului său (dacă el le acceptă), dar constituie în egală măsură și o constrîngere. Condițiile vor fi cele aplicate pentru precedenta lucrare? Așa va fi cazul dacă autorul n-a pretins prin contract să revadă „unele condiții stabilite de comun acord", lucru recomandat de asociațiile de scriitori.

DURATA PROPRIETĂȚII LITERARE ȘI ARTISTICE

În timpul vieții – precizăm acest lucru – autorul se bucură „de dreptul exclusiv de a-și exploata opera".

De la 1 iulie 1995, în cadrul Uniunii Europene, durata de protecție a drepturilor patrimoniale post mortem a trecut de la 50 de ani la 70 de ani, mai ales pentru Germania și Belgia ; pentru Franța, amintim că a trebuit să se aștepte sfîrșitul anului 1996 pentru ca acest proiect de lege să intre în primă lectură la Senat și

[1] Pierrat (Emmanuel), *Guide du droit d'auteur à l'usage des éditeurs*, Paris, Éditions de Cercle de la Librairie, 1995.

apoi la Adunarea Naţională. În momentul apariţiei acestui tratat, noi nu putem decît să recomandăm o mare atenţie privind data definitivă de aplicare. În principiu – după un moratoriu de un an, pentru ca editorii să se poată adapta la noua situaţie – editorii îşi păstrau drepturile cedate asupra operei, dar, şi aici, analiza textelor definitive va fi indispensabilă.

Operele autorilor morţi pentru Franţa beneficiază tot de o prelungire de 30 de ani[1].

• Durata proprietăţii literare şi artistice înaintea acordului Uniunii Europene

Amintim că în Franţa fuseseră instaurate diverse prelungiri la durata de 50 de ani :

– operele publicate înainte de 31 decembrie 1920 beneficiau de o prelungire de 6 ani şi 152 de zile ;

– cele publicate înainte de 1 ianuarie 1948 beneficiau de o perioadă de 8 ani şi 122 de zile.

Timp de 50 de ani, „soţul supravieţuitor, împotriva căruia nu exista o hotărîre judecătorească de divorţ, beneficiază, indiferent de regimul matrimonial şi independent de drepturile de uzufruct deţinute de el conform articolului 767 din Codul Civil privind celelalte bunuri din succesiune, de uzufructul dreptului de exploatare asupra căruia autorul nu va fi dispus. Totodată, dacă autorul lasă şi alţi moştenitori, acest uzufruct este redus în favoarea moştenitorilor, respectîndu-se proporţiile şi distincţiile stabilite prin articolele 913 şi următoarele din Codul Civil". Articolul L. 123–6 mai precizează şi că „acest drept se stinge în cazul în care soţul contractează o nouă căsătorie".

Claude Colombet aminteşte că „cesionările drepturilor de autor vor beneficia, cu excepţia unei clauze contrare în actul încheiat cu creatorul", de termenul legal de protecţie.

OPERE CE ŢIN DE DISPOZIŢII SPECIALE

Le inventariem mai jos, îndeosebi pentru : opera de colaborare, opera colectivă, opera sub pseudonim sau anonimă, opera compozită, opera postumă şi opera audiovizuală. Vom examina apoi două cazuri speciale : contractul numit în regia autorului şi contractul numit pe din două.

Cu ocazia semnării unui contract între autor şi editor apar numeroase întrebări şi probleme, de aceea vom aduce unele lămuriri legate de relaţia dintre ei.

[1] Printre autorii morţii pentru Franţa – astăzi cei mai des reeditaţi –, îi menţionam pe Alain Fournier (†1914), Charles Péguy (†1914), Guillaume Apollinaire (†1918), Paul Nizan (†1940) şi Antoine de Saint-Exupéry (†1944).

În fine, o selecție de contracte de editare tip va permite o analiză a drepturilor și obligațiilor editorului și ale autorului, ale editorului și ale coordonatorului de colecție, ale editorului și ale packagerului.

Opera de colaborare

Un coordonator de colecție și/sau un editor pot dori să asocieze mai mulți autori pentru conceperea și realizarea unei lucrări sau a unei colecții. Acești autori pot aparține unei aceleiași discipline, să cultive un același gen, sau, dimpotrivă, sînt cooptați pentru cunoștințele și competența lor în domenii sau în genuri specifice. Ei dezvoltă o operă comună în jurul unui proiect și al unei dorințe împărtășite. Contribuțiile lor, fie ele simultane sau succesive, trebuie concretizate într-un contract de colaborare. Am precizat deja că suma totală a avansului și a drepturilor de autor pot varia foarte mult, în funcție de importanța contribuției, de notorietatea autorului etc.

Numeroase cărți, consemnate de mai mulți autori, sub conducerea (sau nu) a unui coordonator de colecție, sînt înscrise în cataloagele editorilor și se raportează la toate categoriile de lucrări (științifice, practice, enciclopedice, școlare etc.).

După cum a explicat limpede André Françon, „o dată terminată opera, se știe cu ce a contribuit fiecare autor; însă, inspirația comună a coautorilor face din lucrarea lor o operă de colaborare[1].

Articolul L. 113–3 din Cod precizează că „opera de colaborare este proprietatea comună a coautorilor", iar „coautorii trebuie să-și exercite drepturile de comun acord". Același lucru e valabil și pentru unele opere rescrise. Dacă un manuscris se dovedește în mod categoric nesatisfăcător și dacă editorul apelează la un al doilea autor pentru realizarea versiunii definitive, acesta din urmă beneficiază, și el, de statutul de autor; un caz frecvent îl constituie „memoriile" actorilor, personalităților etc.

Durata de protecție a operei de colaborare este de cincizeci de ani, iar „anul calendaristic luat în considerare este cel al morții ultimului supraviețuitor dintre colaboratori" (art. L. 123–2).

Opera colectivă

„Se numește colectivă opera creată din inițiativa unei persoane fizice sau morale ce o editează, o publică sau o face cunoscută sub conducerea sa și în numele său și în care contribuția personală a diverșilor autori ce au participat la elaborare se contopește în ansamblul în vederea căruia este concepută, fără a i se putea atribui vreunuia dintre ei un drept distinct asupra ansamblului realizat"[2].

[1] Françon (André), *La Propriété littéraire*, Paris, PUF, 1979.
[2] Colombat (Claude), *La Propriété littéraire et artistique, op. cit.*

De pildă, acesta e cazul unor mari dicţionare şi (importante) enciclopedii în care contribuţiile respectivilor autori nu pot fi identificate : rolul „conducătorului lucrării", editorul, este determinant pentru legiuitor. Codul precizează, în articolul L. 113–5, că pînă la proba contrarie, opera este proprietatea persoanei fizice sau morale sub numele căreia este făcută cunoscută". Cei ce au contribuit nu se pot prevala de drepturi indivize.

Ne dăm seama că anumite frontiere între operele de colaborare şi cele colective sînt uneori inconsistente, de aceea e mai convenabil să ne raportăm la o jurisprudenţă în neîncetată evoluţie pentru operarea unei distincţii de la caz la caz.

Opera sub pseudonim sau anonimă

Din raţiuni politice, de conştiinţă sau altele, un autor poate să-şi publice lucrarea uzînd de un pseudonim (sau nume de pană), la alegerea sa, ori sub formă anonimă, adică fără nici o menţiune de autor[1]. În ambele cazuri, autorul se bucură de drepturi recunoscute oricărui autor. Conform articolului L113–6, aceşti autori „sînt reprezentaţi în exercitarea acestor drepturi de către editor sau cel ce i-a publicat prima dată, atîta timp cît ei nu-şi vor face cunoscută identitatea civilă şi justificată de calitatea lor". Cînd e publicată o operă anonimă, protejarea sa este de cincizeci de ani începînd de la 1 ianuarie a anului calendaristic următor celui al publicării (art. L. 123–3).

Opera compozită

„Se numeşte compozită opera nouă căreia îi este încorporată o operă preexistentă fără colaborarea autorului acesteia din urmă". Conform definiţiei lui Roland Dumas, „ea este rezultatul unei juxtapuneri armonioase a două sau mai multe opere complet independente"[2]. Autorul este obligat să obţină autorizarea celor în drept, dacă editorul nu-şi angajează propria responsabilitate. Avem astfel adaptări (de exemplu, o versiune prescurtată sau condensată), antologii sau culegeri (art. L. 113–4).

Opera postumă

Articolul L. 121–2 precizează condiţiile dreptului de a face cunoscute operele postume. Acest drept „este exercitat în decursul întregii vieţi de către executorul sau executorii testamentari desemnaţi de autor". În lipsa lor, sau după decesul lor şi cu excepţia voinţei contrare a autorului, „acest drept este asumat de către

[1] Un pseudonim poate masca şi un colectiv de autori. Astfel e cazul lucrărilor matematicienilor grupului Nicolas Bourbaki din care douăzeci de lucrări sînt disponibile.

[2] Dumas (Roland), *La Propriété littéraire et artistique,* Paris, PUF, 1987.

descendenți, de către moştenitori, alții decît descendenții, ce primesc totul sau o parte din succesiune şi de către legatarii universali sau donatari ai universalității drepturilor viitoare". Precizăm că un autor poate, prin testament, să interzică publicarea unor opere nepublicate în timpul vieții sale[1].

Despre o operă postumă de o autenticitate îndoielnică se spune că este apocrifă. Notăm că un scriitor poate „apocrifa" : a fost cazul lui Saint-John Perse care, pentru ediția din opera sa din *La Pléiade*, a redactat o corespondență imaginară.

„Durata dreptului exclusiv este de cinczeci de ani începînd cu data de publicare a operei ; pentru compozițiile muzicale cu sau fără cuvinte, durata este de şaptezeci de ani" (art. L. 123–4, la care se va face referire pentru cazurile speciale).

Opera audiovizuală

În acest domeniu, legislația este foarte complexă, dar amintim că potrivit Codului (art. L. 113–7), „sînt considerați, cu excepția probei contrare, coautori ai unei opere audiovizuale realizată în colaborare :

1. Autorul scenariului ;
2. Autorul adaptării ;
3. Autorul textului vorbit ;
4. Autorul compozițiilor muzicale, cu sau fără cuvinte, special realizate pentru operă ;
5. Realizatorul.

„Atunci cînd opera audiovizuală este extrasă dintr-o operă sau dintr-un scenariu preexistente, încă protejate, autorii operei originale sînt asimilați autorilor operei noi".

[1] De exemplu, în testamentul său, Michel Foucault precizase : „Nici o publicare postumă". Astfel ediția cuprinzînd *Dits et écrits* (Gallimard, 1994) n-a inclus nici una dintre convorbirile postume nerevăzute de Michel Foucault sau unele articole prezentate drept convorbiri, dar care nu sînt decît un aranjament de cuvinte neverificate de autor". Mai reamintim şi că F. Kafka îşi exprimase dorința ca „toate scrierile sale postume să fie aruncate în foc". Din fericire, Max Brod n-a respectat interdicția şi le-a publicat, precizînd că-i spusese mereu lui Kafka că nu le va distruge. Îl citām şi pe Paul Léautaud : „Ce va deveni *Jurnalul* meu după ce mor, dacă nu l-am publicat? Cum, în ce mod, cu cîtă fidelitate față de text îl va publica ea? Ce tărie va avea ca în fața reclamațiilor, a observațiilor, a rugăminților editorilor, a oamenilor, a relațiilor?" În *Journal litteraire*, text stabilit de Marie Dormoy, Paris, Mercure de France, 1986.

Jean-Paul Sartre s-a gîndit încă din timpul redactării la publicarea volumului său *Carnet I.* În septembrie 1939, îi scria Simonei de Beauvoir : „Cel ce-l va citi după moartea mea – căci nu-l veți publica decît postum..." (În *Carnets de la drôle de guerre*, Paris, Gallimard, ed. nouă, 1995).

În testamentul său, Malraux interzisese publicarea intervențiilor sale orale.

În fine, semnalăm deciza luată de editor în privința volumului *Essais et écrits de combat*, Georges Bernanos, *La Pléiade*, 1995 : „articolele ce n-au fost adunate de scriitor sau apărute în librărie după moartea sa" sînt culese cu un corp de literă mai mic.

Amintim că cedarea deptului audiovizual trebuie să facă obiectul unui contract scris pe un document distinct de contractul referitor la editarea propriu-zisă a operei imprimate.

Pentru o operă cinematografică sau de televiziune, producătorul trebuie să opteze într-o durată de timp variabilă (de la şase luni la un an), iar dacă acceptă, se angajează să-şi realizeze producţia într-un termen de cinci ani. Totalul drepturlor se stabileşte la 3% din preţul locurilor pentru Franţa şi la 4% pentru străinătate. Din păcate, deseori promisiunile şi speranţele de realizare nu sînt urmate de efect.

Conform articolelor L. 132–25 şi L. 132–27 din Cod :

„Remuneraţia autorilor e datorată pentru fiecare mod de exploatare".

„Producătorul (beneficiarul contractului) este obligat să asigure operei audiovizuale o exploatare conformă cu uzanţele profesiei" [şi nu o exploatare permanentă, neîntreruptă].

Cu condiţia respectării dispoziţiilor din articolul L. 131–4, atunci cînd publicul plăteşte un preţ pentru a recepţiona transmiterea unei opere audiovizuale stabilită şi individualizabilă, remuneraţia este proporţională cu acest preţ [...] şi e achitată autorilor de către producător".

Pentru o informare exhaustivă, a se referi la textele din *Codul proprietăţii intelectuale,* la lucrările citate deja, care le comentează, precum şi la „contractul de cesiune a drepturilor de adaptare audiovizuală a unei cărţi".

Pentru opera multimedia interactivă, recomandăm cititorului lucrarea lui Jean-Baptiste Touchard, citată deja, ce propune contracte-model, cum ar fi „Convenţia de coproducţie şi cesiune de drepturi", „Contract de comandă a unui scenariu şi de cesiune de drepturi" şi „Contract de prestare"[1].

Contractul numit în regia autorului

„Contractul numit în regia autorului nu constituie un contract de editare, în sensul dat de articolul L. 132–1".

„Printr-un asemenea contract, autorul sau posesorii dreptului achită editorului o remuneraţie convenită, acesta din urmă avînd obligaţia de a realiza forma, modurile de exprimare şi numărul de exemplare ale operei, stabilite în contract precum şi de a asigura publicarea şi difuzarea lor".

„Acest contract constituie o închiriere a lucrării administrată prin înţelegerea, uzanţele şi dispoziţiile articolelor 1787 şi următoarele din Codul Civil" : (Art. L. 132–2 din *Codul proprietăţii intelectuale*).

[1] Touchard (Jean-Baptiste), *Multimédia interactif, édition et production, op. cit.* ; *Cf.* şi le *Livre blanc du groupe audiovisuel et multimédia de l'édition*, „Questions juridiques relatives aux oeuvres multimédias", Paris, SNE, 1993.

Notăm că practica publicării în regia autorului este foarte veche. Camille Flammarion şi-a publicat prima lucrare pe cheltuiala sa, iar succesul i-a permis fratelui său Ernest să-şi lanseze casa de editură[1] : dintr-un tiraj de cinci sute de exemplare, el şi-a acoperit cheltuielile, vînzîndu-le cu doi franci. Proust, Huysmans, Gide şi Mauriac – pentru a nu-i cita decît pe ei – şi-au publicat pe cheltuiala lor primele opere[2].

În zilele noastre, unele case de editură s-au specializat în acest tip de editare şi dau cu regularitate anunţuri în presă prin care solicită autorii. La acesta recurg frecvent cei ce şi-au oferit zadarnic manuscrisele unor edituri tradiţionale. Domină poezia, autobiografia sub toate formele sale şi eseurile. După cum a spus Jean Guénot, aceste opere sînt adesea „rezultatul ultim al vanităţilor nesăbuite".

Autorului i se pretinde o participaţie financiară ce depăşeşte cu mult costurile de realizare şi de producere a operei, aducîndu-se drept justificare cheltuielile de publicitate. În realitate, aceasta nu e prea costisitoare, deoarece grupează mai multe zeci de lucrări în unul sau mai multe anunţuri de presă. Un număr mic de edituri practică şi publicitatea la radio, la ore înaintate, pentru care tarifele sînt reduse.

Chiar dacă lucrările sînt efectiv disponibile la editor, criticii nu le recenzează, ele fiind neglijate şi în circuitele de vînzare tradiţională, beneficiind doar de cercul restrîns de relaţii al autorului. Decepţia resimţită de el va fi tardivă. Sigur, îşi va păstra integralitatea drepturilor şi a copyright-ului – iar după expirarea termenului precizat în contract, va dispune şi de stocul de lucrări nevîndute – dar la ce bun?

Asociaţia AIDA–CALCRE[3] a dus o campanie împotriva acestei forme de editare care, potrivit lui Jacques Breton, a primit o dimensiune „industrială"[4]. A se nota că cel mai mare editor de cărţi în regia autorului, La Pensée universelle, a intrat în lichidare judiciară în martie 1996, cu un pasiv mai mare de 7 milioane de F.

[1] De la Cotardière (Philippe), Fuentes (Patrick), *Camille Flammarion*, Paris, Flammarion, 1994, *Cf.* nota 1, p. 68.

[2] Zeldin (Théodore), *Histoire des passions françaises*, vol. III, Paris, Éditions Encres, 1979, reeditare în ediţie de buzunar (Le Seuil), 1980–1981.

[3] Asociaţie de informare şi de apărare a autorilor, BP 17, 94400 Vitry. Anuarul său, *Audace*, descrie capcanele ce trebuie evitate. Broşura *Contrat d'édition, mode d'emploi*, editată de Consiliul permanent al scriitorilor, *op. cit.*, atenţionează, şi ea, autorii, în privinţa practicilor editurilor specializate în publicarea de lucrări în regia autorului ; *Cf.* şi Deralmand (P.), *Guide de l'écrivain,* Marabout, 1994.

[4] Breton (Jacques), *Le livre contemporain, manuel de bibliologie*, 2 vol., Malakoff, Éditions Solin, 1988. Autorul se bazează pe numeroase cazuri concrete şi evidenţiază unele practici mai puţin abuzive din cîteva rare edituri. Noul aparat DocuTech, pus la punct de Xerox Business Service, le permite să ajungă la un preţ acceptabil (*Cf. Livres Hebdo*, 21.2.1992 şi 18.3.1994).

Contractul numit pe din două

„Printr-un asemenea contract, autorul sau cei în drept îi încredinţează unui editor oficiul de a realiza, pe cheltuiala sa şi într-un număr mare, exemplare ale operei, în forma şi cu respectarea modurilor de exprimare stabilite în contract, precum şi de a le asigura publicarea şi difuzarea, în schimbul angajamentului reciproc acceptat de a împărţi beneficiile şi pierderile de exploatare, în proporţia prevăzută", precizează *Codul proprietăţii intelectuale*.

„Acest contract constituie o asociere în participaţiune. El este administrat sub rezerva dispoziţiilor prevăzute în articolele 1871 şi următoarele din Codul Civil, prin convenţie şi uzanţe".

„El nu constituie un contract de editare în sensul articolului L. 132–1", chiar dacă formularea sa aminteşte unele condiţii din contractul numit în regia autorului.

Notăm că expresia „pe din două" poate da naştere la confuzie, deoarece investiţia nu este împărţită obligatoriu în mod egal pentru fiecare parte contractantă. Se poate face o apropiere cu contractul de coproducţie, numai că acesta din urmă intervine între doi editori experimentaţi. Cît de corectă poate fi aplicarea sa între un editor şi un autor care, eventual, nu cunoaşte nimic legat de realizarea cărţii, de costurile sale şi de exploatarea operei? Împărţirea pierderilor poate fi o soluţie a contractului.

Autorii salariaţi

Codul proprietăţii intelectuale stipulează în primul său articol că „existenţa sau încheierea unui contract de locaţie sau de serviciu de către autorul unei opere de creaţie intelectuală nu conduce la nici o derogare de la deţinerea dreptului recunoscut..."

Pentru autorul unic al unei opere, această regulă n-ar trebui să cunoască nici o derogare. Şi totuşi există, deoarece majoritatea operelor colective (dicţionare şi enciclopedii îndeosebi) sînt, conform CPI şi pînă la dovada contrară, „proprietatea persoanei fizice sau morale sub numele căreia e făcută cunoscută" (Cf. p. 62).

André Lucas conchide de aici că „trebuie să vedem că în cea mai mare parte a cazurilor, ca să nu spunem în totalitatea lor, recurgerea la opera colectivă e destinată a permite patronilor să atenueze inconvenientele articolului 1 alineatul 3 al legii din 1957. Acest lucru e limpede"[1].

[1] Intervenţie a lui André Lucas la Colocviul „La Création salariée, propriété intellectuelle et droit du travail" din 5–6 mai 1988, Paris ; Lucas (André şi H. J.), *Traité de la propriété littéraire et artistique*, Paris, Litec, 1994.

Mai fac excepție de la o anumită recunoaștere a dreptului de autor :
– autorii de softuri salariați care creează un soft în exercițiul funcțiunii lor ;
– reprezentanții statului, ai organismelor sau instituțiilor publice cu caracter administrativ ;
– ziariștii, ce nu-și pot exploata articolele dacă prin aceasta intră în concurență cu ziarul sau periodicul unde sînt angajați.

Autorul-editor

Orice autor poate fi propriul său editor[1]. Negocierea cu patronul unei tipografii se face ușor (cu o oarecare prudență), dar se conturează reala dificultate de a fi după aceea recunoscut de presă și de a găsi un difuzor/distribuitor eficient. Atunci cînd marele editor Brockhaus a refuzat să editeze lucrarea *Mélanges philosophiques* a lui Schopenhauer, i-a recomandat acestuia din urmă să devină propriul său editor. În răspunsul său de refuz, filosoful a precizat : „Editările în regia autorului îmi produc o asemenea oroare, încît prefer să-mi las manuscrisul să doarmă pînă ce devine postum, moment cînd editorii se vor bate pentru el"[2].

Nu prea se știe că cel mai celebru autor-editor francez a fost creatorul monumentalului *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* ce menționa, după cum ne amintește Jean-Yves Mollier, în antetul hîrtiei sale de scrisori : „Pierre Larousse, Auteur-Éditeur"[3]. În articolul Éditeur, el preciza că „omul care scrie o carte și omul care cumpără dreptul de a o publica s-au aflat aproape întotdeauna în război, iar acesta din urmă face eforturi constante să-l treacă cu vederea pe primul".

Un alt caz, și mai rar amintit în lucrările în limba franceză (obnubilați cum sîntem de Balzac autor-tipograf), este cel al Virginiei Woolf : ea și soțul său au editat toate lucrările romancierei la propria casă de editură, Hogarth Press, unde au publicat mai ales doi tineri necunoscuți, T. S. Eliot și Katherine Mansfield.

În 1993, în lucrarea *Les Éditions surréalistes*[4] se evidențiază că multe cărți și manifeste ale acestei mișcări au fost finanțate de suprarcaliștii înșiși, împreună

[1] Jean Guénot, în *Écrire. Guide pratique de l'écrivain* (1977), le dă sfaturi realiste. Catalogul său e o dovadă a reușitei. *Cf.* același autor-editor, *J'écris je m'édite*, Éditions Guénot, 1995, Cutia poștală 101, 92216 Saint-Cloud Cedex ; Mondelo (J. -M.), *Du manuscrit au livre*, B. P. 127, 75924, Paris Cedex 19, 1989 ; *Cf.* și Association des Auteurs Autoédites (AAA), Maison de la Francophonie, 11, rue Navarin, 75009 Paris.

Notăm că istoricii cărții, cînd dau exemple de autori-editori, nu dispun întotdeauna de precizările necesare și confundă cazurile de auto-editare cu editarea în regia autorului.

[2] Citat de Siegfried Unseld, în *L'Auteur et son éditeur*, *op. cit.*

[3] Mollier (Jean-Yves), *L'Argent et les lettres*, Paris, Fayard, 1988. Pierre Larousse autoeditase înainte primele sale manuale școlare.

[4] Sebbag (Georges), *Les Éditions surréalistes, 1926-1968*, Paris, Imec, 1993.

cu scriitori (André Breton, René Char, Paul Éluard) şi pictori-ilustratori de renume, ca Dali, Max Ernst, Yves Tanguy şi Vassily Kandinsky. Ei deţineau drepturile, iar editorul José Corti n-a fost decît depozitarul lucrărilor lor.

Sînt rari autorii ce fac acest pas după ce-au fost consacraţi de celebritate, dacă-i exceptăm pe cei de ieri sau modele de azi, ca Marcel Pagnol ori Claire Brétécher.

În mai 1968, Uniunea Scriitorilor, după ce a ocupat palatul Massa, sediu al Societăţii Oamenilor de Litere, a contestat „sistemul editorial" şi diverse voci au propus ca autorii să creeze o contra-putere, prin înfiinţarea unei edituri a lor, proprietate a scriitorilor, cu autogestiune. Într-un registru apropiat, scriitorii germani au proclamat, în 1970, „sfîrşitul modestiei"! Dacă în deceniul 1970 au existat la Amsterdam şi Stockholm două case de editură administrate de autorii lor, le menţionăm pentru aducere aminte...

Despre negocierile contractului şi relaţiile autor-editor

Sîntem nevoiţi să constatăm că textele legislative nu clarifică multe probleme, neînţelegeri sau conflicte, fiindcă relaţia autor-editor nu se reduce la nici o formulă simplistă.

„Pentru cel care, ca editor, se află la hotarul de intersectare a exigenţelor interioare şi exterioare, a obiectivelor literare şi materiale ale autorilor, care vede imensele dificultăţi de ordin social şi economic ce însoţesc viaţa unui scriitor, este adesea dificil să resimtă şi să aprecieze opera fără să vadă în ea o *aură* şi să-l considere pe autor altfel decît ca pe cineva deosebit"[1]. Această mărturie a eminentului editor german Siegfried Unseld rezumă admirabil complicitatea morală pe care ar trebui s-o împărtăşească partenerii.

Studiul socioeconomic al lui Michèle Vessilier-Ressi[2] privind condiţia autorului dovedeşte că şi azi – fapt demonstrat deja de întreaga istorie a literaturii – disparităţile de statut rămîn imense. Din zece mii de autori înregistraţi de Centrul Naţional al Literelor, mai puţin de trei mii exercitînd o activitate creatoare constantă primeau minimum 2.600 F drepturi de autor anual (în anii 1980). În realitate, fenomenul *best-sellerizării* face „prima pagină" a presei şi maschează dificila condiţie a autorilor pentru care scrisul reprezintă unica sursă de venituri. În toate societăţile de autori există numeroşi scriitori, uneori celebri o vreme şi ale căror nume ne-au rămas în memorie, ce trăiesc într-o totală sărăcie. Aceste societăţi şi organisme încearcă să le vină în ajutor, şi am rămîne uimiţi descoperindu-le numele.

[1] Unseld (Siegfried), *L'Auteur son éditeur, op. cit.*

[2] Vessilier-Ressi (Michèle), *Le Métier d'auteur*, Paris, Dunod, 1982. Importanţa subiectului, perfect explorat de autor, ar trebui să conducă la o necesară actualizare.

AGESSA (Asociația pentru administrarea Asigurărilor sociale ale autorilor[1]) înființată în 1977, a permis să li se asigure o protecție socială ; ea încasează un procent pe ansamblul drepturilor de autor, adică :
– 1% din drepturile de autor e vărsat acestui organism de către editor ;
– din partea autorului sau a celor în drept, sînt încasate de la sursă (și reachitate de editor la AGESSA) 6,9% din suma totală a drepturilor de autor. Acest total mai e supus și contribuției sociale generalizate (CSG) și, din februarie 1996, CRDS-ului după o reținere de 5% pentru cheltuieli profesionale.

Astfel, autorii beneficiază de prestații familiale și de asigurări sociale în aceleași condiții ca salariații, în măsura în care au încasat anual de 1.200 de ori valoarea orară medie a SMIC*. Totodată, autorii, mai ales cei la începutul activității, au posibilitatea să se afilieze la AGESSA dacă dovedesc, în fața unei comisii alcătuite în majoritate din reprezentanți ai autorilor, că exercită în mod obișnuit o activitate de autor. Autori afiliați și prestatari cotizează și la asigurarea de bătrînețe prin intermediul AGESSA. Precizăm că această cotizație are caracter obligatoriu, dar AGESSA trebuie să cunoască precis situația fiecărui autor pentru a o calcula.

Chiar dacă editorul își asumă din plin rolul, chiar dacă face totul pentru a asigura succesul unei lucrări sau al unui nou autor, experiența ne-a arătat că cititorii și critica – singura confirmare adevărată – desfid orice pronostic. Nu se poate stabili cu exactitate în ce proporție contribuie nepăsarea acestora, dar ea e foarte mare.

Sigur că luminile mediatizării, planificate, finanțate, datorate carismei autorului sau răsunetului operei sale, dau iluzia unei puteri reale a celor doi protagoniști, autorul și editorul. Nu e ușor de înțeles pe acest permanent „fond sonor" al mijloacelor de informare unde *best-seller*-urile amestecă nedeslușit succesele prevăzute cu cele mai neașteptate[2]. Deoarece nu se poate compara lansarea orchestrată a „romanului foileton cu aburi" de Alexandre Dumas, a volumelor *Grand livre des inventions* sau *Quid* cu imprevizibila celebritate a cărților *Montaillou* sau *Cheval d'orgueil*. Dar, spre gloria paradoxului, s-ar crea un vast cimitir cu lucrările pe care nenumărați editori și le-au imaginat „vîndute dinainte"...

[1] În sens larg, în funcție de condițiile de formă și de fond fixate prin legea din 11 martie 1957. Unii redactori-adaptatori și coordonatori de colecție, titulari ai unui contract de editare, pot fi considerați coautori. Graficienii și ilustratorii, difuzați pe calea cărții, țin de același organism ; ceilalți, de Casa Artiștilor, str. Berryer, nr. 11, 75008 Paris. Cf. AGESSA, în capitolul XIV.
[2] *Cf.* „Les à-peu-près des listes de best-sellers", *Le Monde des livres*, 1.3. 1996. Popularitatea revistelor ilustrate e rodul anchetelor ce nu se bazează pe criterii identice. Numai așezarea geografică, cifra de afaceri reală și principalele circuite de distribuție permit o intersectare sigură a informațiilor. Acest lucru a fost recent pus la punct de *Livres Hebdo* (*cf.* și 3617 Electre).
* Salariu minimal – n. trad.

În ceea ce priveşte autorul, nu practicăm angelismul, iar Sandra de Faultrier-Travers ne invită să nuanţăm : „Categorie propice mitului, aceea de scriitor sau artist a generat vocaţii ce n-au în centrul lor creaţia, nevoia de a crea, ci mai curînd atracţia imaginii autorului, efectul-personaj, imagini create în timp, de autorii înşişi..."[1]

O aceeaşi fascinaţie obsedează autorii – profesori, ziarişti etc. – pentru care scrisul rămîne o „a doua meserie" (denumire puţin condescendentă, chiar disprețuitoare?) ca şi pe cei ce „o trăiesc"[2]. S-a vorbit mult despre perechea autor-editor, dar adevăratul cuplu nu e oare autorul şi opera sa, ba chiar, ca imagine virtuală, autorul şi cititorii săi?

Înaintea, în timpul şi după semnarea contractului, editorul devine un fel de *pater economicus*, împreună cu toate neînţelegerile antrenate de o asemenea subordonare. La care se poate obiecta, nu fără motiv, că uneori situaţia se inversează, că şi autorul deţine o adevărată putere dictîndu-şi condiţiile la stablirea sumei ce-i revine, pînă la 20%, dacă-şi rezervă drepturi anexe şi derivate. E un caz rarisim.

Dezbaterea asupra relaţiei autor-editor se pierde în negura timpurilor. În 1841, Elias Regnault scria : „Adevărata putere a literaturii se află în armonia dintre scriitor şi editor. A-i despărţi înseamnă a pune în opoziţie sufletul şi trupul, spiritul şi materia"[3]. Totuşi, asemenea distanţări au existat dacă ne gîndim la negocierile dure dintre Victor Hugo şi editorul sau Albert Lacroix, cu ocazia stabilirii contractului pentru *Mizerabilii*[4]. Manifestările lui Marcel Proust şi Gaston Gallimard, ce reies din corespondenţa lor, vor surprinde prin amestecul de înaltă diplomaţie şi de crude constatări[5].

Între autorii operelor spontane, autorii ce se văd propunînd opere şi, în fine, cei ce caută lucrări la comandă există stranii asemănări şi deosebiri. Pe

[1] Faultier-Travers (Sandra), *Le Droit d'auteur dans l'édition*, Paris, Imprimerie Nationale Éditions 1993.

2 Despre autor, munca sa şi operă...: „Există patru moduri de a face o carte. Unii scriu cuvinte ce nu le aparţin, fără să schimbe sau să adauge ceva, iar cel ce procedează astfel e un scrib (*scriptor*). Alţii scriu cuvinte ce nu le aparţin, dar le adaugă cîte ceva neinventat de ei. Aceştia sînt compilatorii (*compilator*). Există apoi cei ce scriu în acelaşi timp lucruri ce le aparţin atît altora cît şi lor, dar cele ale altora domină, iar ale lor sînt adăugate ca o anexă în vederea unei clarificări. Aceştia se numesc comentatori (*commentator*) mai curînd decît autori. Cei ce scriu lucruri aparţinînd propriei gîndiri, dar şi a altora, folosind cuvintele acestora ca anexe şi confirmare, trebuie să fie numiţi autori (*auctor*)" (Saint Bonaventure, sec. al XIII-ca). Citat de Elisabeth L. Eisenstein, *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes*, Paris, La Découverte 1991.

[3] Citat în *L'Éditeur pourquoi*?, Paris, Cercle de la Librairie, 1977.

[4] Leuilliot (Bernard), *Victor Hugo publie „Les Misérables"*, Paris, Klinksieck, 1970.

[5] Proust (Marcel) şi Gallimard (Gaston), *Correspondance*, ediţie stabilită, prezentată şi adnotată de Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1989.

primii ni-i imaginăm mai liberi în raporturile lor cu editorii, pe următorii puțin sub dependența lor, iar pe ultimii, forțînd nota, i-am reprezenta ca pe starea a treia înaintea eliberării sale.

Fără dorința de a le pune situațiile în contrast, vom nota că printre cei ce-și trimit spontan textele unui editor, puțini cunosc arcanele contractului și vor descoperi, după exemplul tuturor generațiilor de autori, că o dată cartea în librărie, casa de editură așteaptă (în ochii lor cu prea mare pasivitate) verdictul cititorilor. Iar (eventuala) lor recunoștință față de editor va fi reflexul consacrării lor.

Autorii ce au răspuns la o comandă, de pildă într-o colecție de succes, vor putea beneficia de notorietatea acesteia care se va răsfrînge (poate) asupra operei lor. În fine, autorii ce-i solicită pe editori propunîndu-le titluri și teme au uneori o presțiință mai dezvoltată decît a editorului asupra așteptărilor unui public judicios analizat. Cîți autori, atîtea personalități și talente ; cîte cărți, tot atîtea cazuri simetrice sau opuse... și totuși, la diferențe de procentaj apropiate (nu neglijabile), contractele lor vor fi aproape toate asemănătoare, dacă le exceptăm pe cele tratate la preț fix (p.58).

Pentru un autor, felul în care e primit în editură este de cea mai mare importanță : de la directorul editorial sau literar la redactorul ce va lua în seama sa lucrarea, de la Președintele director general la atașatul de presă, contactele privilegiate vor reprezenta tot atîtea semne de recunoaștere, chiar de conivență. Dimensiunea unei edituri nu e decît o componentă din această relație „unică" pentru autor[1].

Atunci cînd un editor întreține cu fiecare dintre autorii săi (mai mult sau mai puțin) o relație specială, el trăiește în viteză și cadențele ori evenimentele imprevizibile ale programului acestuia precum și sarcinile firmei ori ale sectorului său. Aici, un tînăr editor își va folosi toată energia în lansarea lucrării, dar poate că-i vor lipsi mijloacele de promovare ; dincolo, un grup de editare cu structuri mai greoaie va trata cu mai puțin entuziasm autorul, iar cartea sa va dispărea într-un program foarte important de noutăți, astfel încît va avea mari îndoieli asupra soartei sale ; îi va acorda oare o binevoitoare atașată de presă întreaga sa știință și energie?

Îl citățm pe editorul unei case de editură de dimensiuni respectabile, ce recunoaște : „Filosofia editorială apare asupra acestui punct elementar : comburantul* este costisitor – bani, timp, energie – și cel mai clar dintre eforturi trebuie consacrat unor cărți ce vor duce greul"[2].

[1] O viziune foarte idealizată a relației autor-editor : „Editorul devine prietenul, sfetnicul, bancherul autorilor săi ; el îi alege, le crează o publicație periodică, îi ghidează, îi împinge în cursa pentru premii ; pe scurt, apare un stil de relații foarte intime..." (Étienne Gillon, *Encyclopédie française,* Paris, Larousse, ediție 1989).

[2] Nyssen (Hubert), *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993.

* Termen din chimie : substanță care întreține arderea – n. trad.

Dacă un premiu literar important încoronează o casă de editură de prim rang, fiecare crede că marca sa a fost determinantă, ca şi cum opera ar trece pe planul al doilea ; dacă îl cîştigă un tînăr editor, însă, printr-o bruscă schimbare de opinie, fiecare crede că juriul a dat dovadă de independenţă şi că, o dată, jocul complicităţilor a fost respins. În favoarea autorului mai intervine şi carisma sa ; ar fi zadarnic un protest împotriva acestei nedreptăţi. Dimpotrivă, stîngăcia, copilăria nefericită se vădesc uneori la televiziune factorii unei dinamice simpatii. Édouard Brasey scrie despre această temă pagini desacralizante[1]. Cît despre sprijinul sau uitarea criticii, Maurice Nadeau a alcătuit o antologie exemplară unde lupta sa lucidă de fiecare clipă apare în plină lumină[2]. Françoise Verny a ilustrat alte „modele"[3]. Dar nimic nu s-a schimbat de la Secolul Luminilor şi, cine vrea să se convingă, să-şi amintească de cartea lui Robert Darnton, *Bohême littéraire et Révolution*[4]. Şi Paul Léautaud a scris în al său *Journal* despre epoca lui, ca şi mulţi alţi scriitori!

Totuşi, în ultimele decenii a intervenit o schimbare. Critica literară şi-a pierdut o parte din puteri în favoarea televiziunii, a radioului şi a revistelor. Această pierdere de influenţă explică ceea ce Régis Debray constata deja în 1979 : „Nu există mijloc în sfera audiovizualului unde să nu se pună în mişcare, fără nuanţe sau detalii, legea lui totul sau nimic" şi aminteşte, pe bună dreptate, că „starea intermediară [a succesului] tinde să dispară – acea imensă circumscriere de 3.000–10.000 [exemplare] unde se încadra odinioară, mai ales între cele două războaie, tot ceea ce a contat în literatură şi eseu[5].

• Constrîngerile din domeniul comercial

Fenomen ce se amplifică, pentru numeroase lucrări puterea de decizie e lăsată pe seama şefilor de servicii marketing/comercial, pentru care, consideră Régis Debray, „accelerarea rotaţiei stocurilor o determină pe cea a modurilor de gîndire [...]. Producţia culturală dublează pleonastic sistemul difuzării sale".

Citînd exemplul celor mai importante edituri şi grupuri de editare, Hervé Hamon şi Patrick Rotman socoteau că fiecare din aceste întreprinderi „n-avea angajaţi mai mult de trei sau patru profesionişti [editori]... ci sînt cei ce fac imaginea de marcă. Sînt amovibili, nu sînt înlocuibili[6], iar lectura Carnet-ului

[1] Brasey (Édouard), *L'Effet Pivot*, Paris, Ramsay, 1987.

[2] Nadeau (Maurice), *Grâces leur soient rendues, mémoires litteraires*, Paris, Albin Michel, 1990. Nadeau a fost îndeosebi editorul lui Malcom Lowry, Gombrowicz, Sciascia, Pérec ; operele remarcabile publicate de el au fost „reluate" de multe case de editură.

[3] Verny (Françoise), *Le Plus Beau Métier du monde*, Paris, Olivier Orban, 1990.

[4] Paris, Collection Hautes Études, Gallimard/Le Seuil, 1983.

[5] Debray (Régis), *Le Pouvoir intellectuel en France*, Paris, Ramsay, 1979.

[6] Hamon (Hervé) şi Rotman (Patrick), *Les Intellocrates, expédition en haute intelligentsia*, Paris, Ramsay, 1981.

din *Livres Hebdo*, privind restructurările şi OPA, evidenţiază cu regularitate, în valuri, editorii desplasaţi. În ultimele două decenii, astfel de mişcări au fost neîntrerupte.

„Pe acest plan, editarea este de un arhaism canibal". Multe conflicte dintre autori şi editori îşi au adesea originea în aceste schimbări de direcţie sau de politică. În *L'Éditeur; pourquoi?*[1], se afirmă „practic, niciodată nu există un proces între autor şi editor". Din punct de vedere statistic, este exact că, în pofida divergenţelor şi a conflictelor latente, recurgerea la un avocat pare mai curînd rară, dar, în realitate, consultarea jurisprudenţei dovedeşte că tribunalele reglează neîncetat litigii[2]. Se întîmplă însă ca şi editorii să se întoarcă împotriva scriitorilor care, după opinia lor, nu respectă spiritul şi litera contractelor.

Să-i mai acordăm atenţie lui Siegfried Unseld (el dovedeşte, dacă mai era nevoie, că şi în afara Franţei prevalează un acelaşi rău) : „E totuşi de mirare că trusturile noastre de carte, din ce în ce mai numeroase, care înghit din ce în ce mai mulţi editori, n-au reuşit întotdeauna să demonstreze că sînt capabile să facă noi autori". Ca un ecou, în Statele Unite, eseişti străluciţi dau tot un verdict îngrozitor : „Unii editori visează să editeze cărţi fără să-i preocupe autorii. În realitate, mulţi editori au transformat visul în realitate"[3].

Această înfăţişare a relaţiei autor-editor poate părea întunecată şi vom cita numeroase exemple de schimburi armonioase. Ele au existat întotdeauna. Jules Verne şi editorul său Hetzel[4], ce-i corecta cu atenţie manuscrisele, întreţineau excelente raporturi, iar Jean-Yves Mollier are dreptate să scrie că „dacă cenzura. sistemul economiei de piaţă, subordonarea editării în faţa necesităţii profitului au martirizat sau chiar au epuizat indiscutabil anumiţi autori, alţii, dimpotrivă, şi-au găsit o sursă stimulativă de creaţie în ceea ce pentru primii însemna o veritabilă violare a fiinţei lor intime ..."[4]

În trecut, ca şi în prezent, numeroşi autori le-au rămas fideli editorilor şi exemplele confirmă că statornicia relaţiilor dintre ei a dus la o satisfacţie împărtăşită. Mai notăm că dacă unii autori doreau, la un moment dat, editarea „operelor complete", deţinerea drepturilor lor de către un editor unic uşura operaţiunea.

Examinarea conţinutului unor contracte autor-editor fără a lua în calcul situaţia satisfăcătoare sau problematică a autorului ar ţine de o analiză rece. Autorii înşişi îşi au partea lor de responsabilitate, ce reprezintă pentru unii concesii şi

[1] *L'Éditeur, pourquoi?*, Paris, SNE, Cercle de la Librairie, 1977.

[2] De exemplu, în *Revue internationale du droit d'auteur*, Paris, şi în lucrările de drept citate.

[3] Coser (Lewis A.), Kadushin (Charles), Powell (Walter W.), *Books, The Culture and Commerce of Publishing*, New York, Basic Books, 1983.

[4] *P. J. Hetzel, un éditeur et son siècle*, (lucrare colectivă), ACL, 44230 Saint-Sébastien, 1988 ; *cf.* şi indexul din *Histoire de l'édition française*, vol. 3, *op. cit.*

[4] Mollier (Jean-Yves), „Le Comité de lecture. Bis", *Revue des sciences humaines*, Université de Lille-III, nr. 3, 1990.

aranjamente cu propria conştiinţă, după modelul anumitor editori. Cu toţii sîntem răspunzători.

Paradoxal, Emmanuel Kant pare să absolve editorul de responsabilitatea sa intelectuală : „[...] acest editor, pentru a-şi înviora comerţul, nu are precis nevoie să ţină seama de conţinutul şi valoarea intrinseci ale mărfii editate de el, ci pur şi simplu de piaţa *pe care* şi moda zilei *după care* produsele oricum efemere ale tipografici sînt imediat puse în circulaţie şi-şi pot găsi un debuşeu dacă nu durabil, măcar rapid"[1].

TRANSFERAREA CONTRACTULUI DE EDITARE

În aceste vremuri de instabilitate – cu valuri de preluări-vînzări, încorporări, chiar restructurări ale caselor de editură – este interesant de subliniat limitele aduse de legiuitor eventualului transfer al contractelor de autor.

- Un prim caz, mai curînd rar, priveşte *doar transferul contractului de la o editură la alta.* Articolul L. 132–16 din CPI este explicit : „Editorul nu poate transmite, cu titlu gratuit sau oneros, sau pe calea aportului în societate, beneficiul contractului de editare către terţi, independent de capitalul său de comerţ, fără a fi obţinut în prealabil autorizarea autorului". Deci, acesta din urmă se poate opune transferării contractului său, considerînd că noul editor nu-şi va asuma apărarea intereselor sale.
- Acelaşi principiu de interdicţie, dacă nu există autorizarea autorului, prevalează *în cazul unui partaj de succesiune, al unei lichidări a societăţii sau faliment*, dacă „interesele sale morale şi materiale" nu sînt respectate. Autorul „este autorizat să obţină reparaţie chiar pe calea rezilierii contractului". Această măsură poate fi preventivă.

„Atunci cînd fondul comercial de editare era exploatat în societate sau depindea de o indiviziune, atribuirea capitalului unuia dintre ex-asociaţi sau unuia dintre co-asociaţi ca o consecinţă a lichidării sau a partajului nu va fi, în nici un caz, considerată o cesiune".

- Un alt caz prevăzut în articolul L. 132–15 : „*Reabilitarea judiciară* a editorului nu atrage după sine rezilierea contractului". Însă toate obligaţiile anterioare ale editorului trebuie să fie menţinute.

În schimb, „atunci cînd activitatea editorului a încetat de mai mult de trei luni sau atunci cînd lichidarea judiciară e pronunţată, autorul poate cere rezilierea contractului". Acest articol prevede că lichidatorul poate efectua vînzarea ca sold a exemplarelor produse, într-un termen de cincisprezece zile, după ce a anunţat autorul printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire. Autorul dispune de dreptul de preemţiune pentru răscumpărarea numitelor exemplare. Totodată, dacă contractul de editare a fost încheiat înainte de intrarea în vigoare a legii din 25 ianuarie 1985, dispoziţiile anterioare ale contractului trebuie respectate.

[2] Kant (Emmanuel), *Qu'est-ce qu-un livre?, op. cit.*

PROPUNERI DE CONTRACTE-TIP

Am făcut o selecție de contracte-tip, fiindcă dacă am fi cedat tentației de a prezenta toate contractele ce pot interveni în relațiile editori/autori/colaboratori/terți, am fi fost nevoiți să publicăm o carte de foarte mari dimensiuni[1].

Editorul care nu-și asumă el însuși redactarea de contracte – și încredințează redactarea/încheierea definitivă fie unui serviciu din editura sa, fie biroului unui avocat – poate confirma în scris autorului sau oricărei alte persoane în drept condițiile generale propuse de el. Scrisoarea poate fi trimisă în dublu exemplar autorului, cerîndu-i-se acestuia un „accept de înțelegere". Această formulă va evita redactarea unui contract susceptibil la diverse rectificări avînd drept consecință întîrzierea primirii sale de către autor. Să nu uităm că achitarea unui prim avans este legată de semnarea de către ambele părți.

Este evident că editorul va înmîna celui ce încheie contractul din partea editurii copia scrisorii amintite mai sus, dar aceasta nu cuprinde în mod obligatoriu toate informațiile utile. Vom fi scutiți de a mai căuta diverse precizări complementare, completînd o „cerere de încheiere de contract", după modelul alăturat, ce se poate adapta la toate categoriile de lucrări.

[1] Pentru contractele de cesiune pentru traducere, coeditare sau coproducție : capitolul XI (Ediții în limbi străine). Contractele privind cesiunile pentru ediții de buzunar, pentru cluburile cărții și curtaj : capitolul XII (Cesiunile pentru ediții în limba franceză).

CERERE DE ÎNCHEIERE DE CONTRACT
(destinată serviciului de contracte)

la ..... /..... / .....
Numele editorului .....
Departament /serviciu* .....
.....
Contract cu un autor /coautor / coordonator de colecție / ilustrator / traducător / packager sau altcineva* .....
Data de publicare ..... / ..... / .....

AUTOR(I)

Nume, prenume, pseudonim*, adresă .....
.....

TITLU (provizoriu*) .....

Titlu de colecție* .....
Operă comandată : da / nu*
Data(ele) de predare a textului .....
Text*/ de ..... semne / pagini dactilografiate de 1.500 semne*
Ilustrații* ..... documente

REMUNERARE PRIN CONSIMȚĂMÎNT

1. Drepturi forfetare* Total .....F
   Data(ele) de efectuare a plății(lor) .....
2. Drepturi proporționale* asupra prețului de vînzare fără taxe .....% (a se preciza eventualele creşteri ale sumei, începînd cu ..... exemplare vîndute).

Data(ele) de efectuare a plății avansului
.....
Reducere din prețul de cost pentru cartonare / legare* .....%
Eventuală clauză de tiraj minim* ..... ex.
Adaos de hîrtie* : nu / da .....%
Exploatare directă de către editor a drepturilor cedate .....%
Exploatare de către un terț a drepturilor cedate .....%

Condiții speciale*

.....

* a se anula mențiunile inutile

Primul model de contract reprodus de noi în continuare este conform cu „Codul de uzanțe pentru literatură generală“[1]. El privește exclusiv editarea de cărți din această categorie, mai ales romane, cam un sfert din producția de carte.

[1] În 1981, două delegații reprezentative ale Consiliului permanent al scriitorilor și al SNE au ratificat un „Cod al uzanțelor“, al cărui text e disponibil la Cercle de la Librairie.

1. CONTRACT DE EDITARE A UNEI OPERE DE LITERATURĂ GENERALĂ[1]

Între subsemnații :

.....

mai jos numitul „Autor" pe de o parte,

și

.....

mai jos numitul „Editor" pe de altă parte,

s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI OBIECTUL CONTRACTULUI

1. Autorul îi cedează cu titlu exclusiv editorului drepturile de reproducere și de reprezentare aferente operei realizate de el, ce are drept titlu :

cu excepția drepturilor de adaptare audiovizuală ce fac obiectul, tot azi, al unui contract scris pe un document distinct, conform *Codului Proprietății Intelectuale.*

Drepturile de reproducere și de reprezentare cedate vor putea fi exploatate în toate limbile și în toate țările, sub toate formele și prezentările și prin toate procedeele, atît actuale cît și viitoare.

2. Cesiunea este consimțită pe durata proprietății literare după legile franceze și străine și convențiile internaționale, actuale și viitoare.

DREPTUL DE RETRAGERE SAU DE RECTIFICARE A OPEREI : conform articolului L. 121–4, „autorul, chiar ulterior publicării operei, se bucură de dreptul de rectificare sau de retragere față de cesionar. Totodată, el nu poate exercita rectificarea decît cu condiția de a-l despăgubi în prealabil pe cesionar de prejudiciul ce i-l poate cauza aceasta. Atunci cînd, ulterior exercitării dreptului său de rectificare sau de retragere, autorul decide să-și publice opera, el este obligat să ofere cu prioritate drepturile sale de exploatare cesionarului ales la început și în condițiile consimțite atunci".

---

[1] Clasificările bibliografice în uz nu menționează „literatura generală". *Nouveau Petit Robert* precizează că „în editare [acești termeni acoperă] operele literare opuse lucrărilor specializate sau nonliterare". În statisticile SNE, literatura generală include romanele clasice și contemporane, teatrul, poezia, critica și eseul, reportajele și cărțile de actualitate.

3. Autorul este garantul în fața editorului pentru folosirea integrală și liberă de orice servituți a drepturilor cedate împotriva oricăror neînțelegeri, revendicări și evicțiuni oarecare.

El declară mai ales că opera sa e în întregime originală și că nu conține nici un împrumut dintr-o altă operă de orice natură ar fi, susceptibil să angajeze responsabilitatea editorului[1].

4. De partea sa, editorul se angajează să asigure, pe cheltuiala și pe răspunderea sa, publicarea operei sub formă de carte și se va strădui să obțină, printr-o difuzare în public și pe lîngă terți, susceptibili a fi interesați, condițiile favorabile unei exploatări sub alte forme.

ARTICOLUL 2 ÎNTINDEREA CESIUNII

1. Autorul îi cedează editorului, cu titlu exclusiv și pe durata prezentului contract, dreptul de reproducere, publicare și exploatare a operei sub formă de carte.

2. Autorul, luînd în considerare obligațiile pe care și le-a luat editorul prin prezentul contract și mai ales angajamentul că acceptă să publice opera sub formă de carte și să-i asigure o exploatare permanentă și continuă, ca și riscurile financiare și de publicare asumate doar de editor, precum și avantajele prezentate de unitatea de gestionare și posibilitățile unor alte exploatări pe care publicarea sub formă de carte le asigură operei, îi mai cedează editorului, cu titlu exclusiv și pe durata prezentului contract, dreptul de a reproduce și de a reprezenta, de a publica și de a exploata opera în toate țările și în toate limbile după cum urmează.

Se reamintește că, în conformitate cu *Codul proprietății intelectuale*, prezentul contract nu privește drepturile de adaptare audiovizuală a operei.

a) Dreptul de reproducere și de adaptare grafică

- Dreptul de a reproduce opera sub alte prezentări decît ediția principală și îndeosebi în ediție de club, în format de buzunar, ilustrată, de lux sau în alte colecții.
- Dreptul de a reproduce în întregime sau în parte opera pe orice suport grafic actual sau viitor, îndeosebi prin tipărire (inclusiv pre- și post-publicare), fotocopiere și microreproducere.
- Dreptul de a adapta în întregime sau în parte opera pentru toate gusturile și sub toate formele, modificată, prescurtată sau extinsă, mai ales în ediție sub

[1] Dacă autorul aduce ilustrații : „El se angajează să obțină autorizările necesare reproducerii de ilustrații procurate în scopul publicării și să le transmită editorului. Este garantul în fața editorului pentru orice revendicare sau evicțiune referitoare la aceste ilustrații".

formă de rezumat sau destinată unui public special, foto-roman, bandă desenată, pre- sau post-publicare şi de a reproduce aceste adaptări pe orice suport grafic actual sau viitor.

b) Dreptul de traducere

• Dreptul de a traduce în toate limbile, în întregime sau în parte, opera şi adaptările sale şi de a reproduce aceste traduceri pe orice suport grafic actual sau viitor.

c) Dreptul de reproducere, de adaptare şi de traducere altele decît grafic

• Dreptul de a reproduce, în întregime sau în parte, opera pe orice suport de înregistrare actual sau viitor, îndeosebi discul, banda magnetică, discheta, placa de memorie, diapozitivul, microfilmul.
• Dreptul de a adapta şi de a traduce în întregime sau în parte opera în toate limbile, în orice exploatare alta decît grafică şi mai ales exploatare teatrală, sonoră şi muzicală, vizuală, radiofonică sau electronică, cu excepţia, totodată, a adaptărilor audiovizuale, şi de a reproduce aceste adaptări şi traduceri pe orice suport de înregistrare actual sau viitor.

d) Dreptul de reprografie

• Dreptul de a percepe şi de a determina perceperea în toate ţările a drepturilor prilejuite de reprografia, privată sau nu, a întregii sau a unei părţi din operă şi a adaptărilor sau a traducerilor sale.

e) Dreptul de reprezentare

• Dreptul de a reprezenta, în întregime sau în parte, opera precum şi adaptările şi traducerile sale, cu excepţia adaptărilor audiovizuale, prin orice procedeu actual sau viitor de comunicare către public şi îndeosebi recitare în public, reprezentare dramatică, execuţie lirică, prezentare publică şi teledifuzare.

f) Remunerare pentru copiere privată

• Deoarece *Codul proprietăţii intelectuale* prevede remunerarea copierii private a fonogramelor, părţile convin ca pe durata prezentului contract să împartă în mod egal remunerarea, avînd în vedere prejudiciul comun ce le e cauzat de utilizarea privată a tehnicilor de reproducere a operelor sonore.

• Editorul va reprezenta autorul la toate negocierile referitoare la dreptul de remunerare pentru copiere privată şi îi va achita remuneraţia convenită.

3. Editorul este abilitat să acorde unor terți, atît în Franța cît și în străinătate și, dacă e cazul, prin cesiune, toate autorizările de reproducere și de reprezentare, de publicare și de exploatare în limitele drepturilor conferite prin prezentul contract.

Autorul se angajează să-i transmită editorului orice cerere îi va fi făcută de un terț.

4. Desfacerea prezentului contract nu are influență asupra validității cesiunilor ori a autorizărilor consimțite anterior de editor față de terți, ce își vor produce în continuare efectele în ceea ce privește ansamblul părților.

ARTICOLUL 3 OBLIGAȚIILE EDITORULUI

1. Editorul se angajează să publice opera sub formă de carte în condițiile prevăzute în prezentul contract și să asigure acestei cărți o exploatare permanentă și continuă, precum și difuzarea sa comercială, conform uzanțelor profesiunii.

În acest scop, s-a convenit că această carte va trebui publicată într-un termen de ..... începînd cu data acceptării de către editor a manuscrisului definitiv și complet[1], cu excepția întîrzierii imputabile autorului în timpul producerii sale.

a) Dacă, în pofida acceptării operei, editorul nu începe publicarea acesteia în ..... luni de la somația trimisă printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire din partea autorului, contractul va fi reziliat din oficiu.

În acest caz, suma de ..... va fi achitată de editor autorului, cu titlu de dezicere forfetară[2].

b) În cazul în care toate edițiile operei sînt pe cale de a se epuiza, prezentul contract va fi reziliat în mod legitim, cu excepția unei înțelegeri speciale, dacă editorul nu începe, el însuși ori prin intermediul unui terț, o retipărire în termen de ..... luni începînd cu data înștiințării făcute de autor printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire. Acesta își va redobîndi atunci calitatea de a dispune liber de drepturile vizate în prezentul contract, sub rezerva a ceea ce se spune în alineatul 4 al articolului 2.

c) La împlinirea a cinci ani de exploatare a ultimului tiraj al operei sub forma sa primă, dacă numărul de exemplare vîndute anual se reduce la mai puțin de

[1] „Și a ilustrațiilor sale", dacă autorul le aduce.

[2] Se adaugă, dacă e prevăzut un avans, fie în prezentul contract, fie într-o convenție financiară specială între autor și editor : „Orice sumă achitată ca avans asupra drepturilor de autor referitoare la exploatarea operei va fi scăzută din totalul acesteia".

cincizeci de exemplare, vor fi îndeplinite condiţiile de aplicare a dispoziţiilor prevăzute la capitolul I intitulat „Ediţia a doua" din Codul de uzanţe pentru literatură generală[1].

2. Editorul se angajează ca pe fiecare exemplar să apară numele autorului, pseudonimul sau marca indicată de acesta.

3. Editorul se angajează să facă toate demersurile, conform uzanţelor profesiunii şi ţinînd cont de posibilităţile oferite de piaţă, pentru exploatarea drepturilor cedate în virtutea alineatului 2 din articolul 2.

4. Editorul nu va putea exercita drepturile cedate decît în respectul dreptului moral al autorului.

ARTICOLUL 4. REMITEREA MANUSCRISULUI – CORECTURI

1. Autorul se angajează să predea editorului, cel mai tîrziu la data de... un manuscris definitiv şi complet, dactilografiat doar pe o singură parte, revăzut cu grijă şi pus la punct pentru tipărire, în aşa fel încît să se reducă la minimum costurile de corectură[2].

Dacă autorul nu predă manuscrisul[3] la data prevăzută, editorul îi va putea acorda un termen suplimentar la sfîrşitul căruia contractul va fi reziliat, din oficiu, din vina autorului.

Autorul afirmă că a păstrat o copie completă a manuscrisului[4].

2. Greşelile de culegere sau de înregistrare cad toate în sarcina editorului.

Editorul va remite autorului, în dublu exemplar, două tipare de probă succesive, din care prima ar putea fi în şpalt.

Autorul se angajează să le citească, să îl corecteze pe fiecare în termen de maximum ... şi să restituie ultimul cu indicaţia de bun de tipar.

[1] Acest paragraf, ce trimite la Codul de uzanţe pentru literatura generală, poate fi înlocuit prin textul reprodus la pagina 91 sub titlul „Ediţia a doua", text ce reia în amănunt dispoziţiile la care se raportează.

[2] În cazul că se predă o înregistrare pe audiocasetă sau pe o dischetă sau orice altă prezentare, se va face o adaptare a paragrafelor următoare.

Dacă autorul aduce el însuşi toate ilustraţiile sau o parte din ele, se va adăuga : „Documentele de ilustrare sînt predate separat şi bune pentru reproducere". [Un caz rar în domeniul literar şi care se aplică, în general, la desene originale.]

[3] Se mai adaugă eventual : „precum şi documentele de ilustrare".

[4] Se adaugă eventual : „şi a documentelor de ilustrare".

În cazul în care nu se va achita de aceste obligații, editorul va putea să încredințeze tiparele de probă unui corector la alegerea sa, pe cheltuiala autorului și să înceapă tipărirea lucrării, după ce l-a avertizat pe autor printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire.

Rectificările făcute de autor pe tiparele de probă ale textului definitiv și complet (manuscris și documente) se fac pe socoteala sa, dacă depășesc 10% din costurile de culegere sau de înregistrare.

Manuscrisul și documentele furnizate de autor sînt proprietatea editorului.

(*sau*)

Manuscrisul și documentele furnizate de autor rămîn proprietatea sa, editorul fiind răspunzător pentru ele timp de un an de la încheierea producției.

ARTICOLUL 5 ATRIBUȚIILE EDITORULUI

1. Formatul, prezentarea, prețul de vînzare și colecția sînt stabilite de editor.

2. Tirajul este fixat tot de editor. Totodată, primul tiraj va trebui să fie de minimum ... exemplare[1].

3. Datele de punere în vînzare sînt fixate de editor, sub rezerva celor stabilite în articolul 3 al prezentului contract.

ARTICOLUL 6 DREPTUL DE PREEMȚIUNE

1. Autorul îi acordă editorului drept de preemțiune pentru operele pe care el își propune să le publice în viitor în următoarele genuri.....
.....[2]

2. Acest drept este limitat la patru noi opere, începînd de la semnarea prezentului contract.

[1] Clauza de tiraj minim este obligatorie în contractele ce prevăd un minimum de drepturi de autor garantat de editor (CPI, art. L. 132–10).

[2] Se adaugă, dacă înțelegerea comportă mai multe genuri : „fără a fi necesar ca refuzurile să aibă drept obiect lucrări de același gen".

În pagina 92, reproducem alineatele c și d din capitolul II „Drept de preemțiune din Codul uzanțelor pentru literatură. Reamintim că „cesiunea globală a operelor viitoare este nulă" (Art. L. 131–1).

[Unele asociații de scriitori contestă uzanța dreptului de preemțiune].

(*sau*)

Acest drept c limitat la producţia autorului pe o perioadă dc cinci ani începînd de azi.

3. Efectul prezentei clauze încetează imediat şi absolut legitim în urma a două refuzuri, consecutive sau nu, de lucrări noi prezentate de autor în cadrul acestui acord dc preemţiune[1].

ARTICOLUL 7 DREPTURILE DE AUTOR

1. Editorul îi va datora autorului, pentru fiecare exemplar vîndut, un drept calculat astfel din preţul dc vînzare către public cu excepţia taxelor[2] :

a) pentru exemplarele broşate ale ediţiei curente :
.....% din ..... primele mii
.....% din ..... următoarele mii
.....% din exemplarele următoare.

b) pentru exemplarele cartonate /legate ale ediţiei curente[3]
.....% din ..... primele mii
.....% din .....următoarele mii
.....% din exemplarele următoare.

[1] Se adaugă, dacă acordul comportă mai multe genuri : „fără a fi nevoie ca refuzurile să aibă drept obiect lucrări de acelaşi gen".

[2] Atenţionare în „Codul uzanţelor pentru literatură" : „Procentul drepturilor prevăzut în contract poate face obiectul unor aranjamente stabilite de comun acord în funcţie de condiţiile necesare unei mai bune comercializări a operei".

[La fel cum legiuitorul nu indică nici un procent de drepturi de autor, la fel „Codul uzanţelor" nu se referă la nici o sumă totală. În literatură – pentru lucrările neilustrate – acest procent se stabileşte, în general, între 9 sau 10% pentru primele x mii de exemplare, urmat de o progresie pentru vînzările superioare. Cîte edituri, atîtea uzanţe...] (NDLR)*.

[3] Se practică o diminuare a drepturilor pentru anumite lucrări ilustrate, cartonate sau legate, proporţional cu partea reprezentată de cheltuielile de ilustrare, de cartonare sau de legare din totalul costului dc producţie (Adăugăm că această „reducere a preţului de cost pentru legare sau cartonare" variază în general între 20 şi 30%).

COMPLETAREA DE TIRAJ : „Codul dc uzanţe pentru literatură" prevede că tradiţionala completare de tiraj obişnuită în activitatea de editare [franceză] e suprimată atunci cînd drepturile de autor sînt calculate prin raportare la numărul de exemplare vîndute realmente în Franţa.

Dacă nu este cazul, îndeosebi atunci cînd drepturile de autor sînt calculate prin diferenţa de inventar sau privesc exemplarele vîndute în afara Franţei, poate fi adoptată următoarea clauză : „Drepturile de autor nu vizează exemplarele din completarea de tiraj. Numărul acestora e fixat forfetar la .....% din vînzările anuale". Completarea de tiraj face obiectul unor puternice contestaţiii din partea asociaţiilor de scriitori.

* Nota editorului fr. – n. trad.

c) pentru ediţiile de mare tiraj :
.....% per exemplar vîndut.

d) pentru ediţiile ilustrate :
.....% per exemplar vîndut.

[Pot fi adăugate şi alte tipuri de editare, de exemplu exemplare pe o hîrtie anume, bibliofilie etc.]

2. Drepturile de autor nu au ca obiect :

a) exemplarele remise gratuit autorului. Exemplarele dorite de el în plus vor fi facturate cu .....% rabat din preţul de vînzare fără taxe.

Aceste exemplare nu pot fi cedate.

b) exemplarele destinate serviciului de presă.

c) exemplarele destinate campaniilor promoţionale şi publicităţii.

d) exemplarele destinate depozitului legal sau presei[1].

Orice altă utilizare a exemplarelor gratuite va trebui să primească acordul autorului.

ARTICOLUL 8 EXPLOATAREA DIRECTĂ DE CĂTRE EDITOR A DREPTURILOR CEDATE LA ARTICOLUL 2, ALINEATUL 2 AL PREZENTULUI CONTRACT

Editorul îi va datora autorului, în cazul exploatării prin grija sa a drepturilor vizate la articolul 2, alineatul 2 al prezentului contract, remunerările următoare :

1. Drepturi de reproducere şi de adaptare grafice

Pentru fiecare exemplar vîndut, o sumă corespunzătoare procentului de .....% din preţul de vînzare fără taxe fixat de editor, atunci cînd reproducerea sau adaptarea privesc totalitatea operei[2].

O sumă fixată prin înţelegere, între autor şi editor, dacă adaptarea sau reproducerea nu privesc decît o parte din operă.

2. Drepturi de traducere

Pentru fiecare exemplar vîndut, o sumă corespunzătoare unui procent de .....% din preţul de vînzare fără taxe fixat de editor atunci cînd traducerea priveşte totalitatea operei[3].

[1] Contractul poate preciza numărul maxim de exemplare fixat pentru a, b, c şi d.
[2] A se prevedea, dacă e necesar, procente diferite pentru reproducere şi adaptare.
[3] Cazul unei traduceri publicate de editor.

O sumă fixată prin înţelegere, între autor şi editor, dacă traducerea nu priveşte decît o parte din operă.

3. Drepturi de reproducere, de adaptare şi de traducere altele decît grafice

O sumă de .....% va fi percepută din reţetele ce provin din exploatarea operei, a adaptărilor şi a traducerilor sale pe fiecare din diferitele suporturi[1].

4. Drepturi de reprografiere

O sumă de .....% percepută din reţete[2].

5. Drepturi de reprezentare

O sumă de .....% percepută din reţetele ce provin din reprezentarea operei şi a adaptărilor şi traducerilor sale[3].

Atunci cînd o adaptare, o reproducere sau o traducere sînt realizate de editor cu singurul scop de a permite exercitarea dreptului de reprezentare, se înţelege ca sînt datorate doar drepturile prevăzute pentru reprezentare.

ARTICOLUL 9 CAZUL NEFERICIT

În caz de incendiu, inundaţie sau orice alt caz accidental sau de forţă majoră avînd drept consecinţă deteriorarea, distrugerea sau dispariţia unei părţi sau a tuturor exemplarelor aflate în stoc, editorul nu va putea fi făcut răspunzător pentru exemplarele deteriorate, distruse ori dispărute şi nu îi va datora autorului nici un drept şi nici o despăgubire privind aceste exemplare.

[1] A se prevedea, dacă e necesar, un procent diferit pentru fiecare suport.

[2] În iunie 1994, această menţiune mai avea un caracter simbolic. Reamintim că nouă editori au depus mai multe plîngeri împotriva lui X pe lîngă instanţa supremă din Paris cu scopul de a obţine un control şi o limitare a practicii de reprografiere, mai ales în universităţi. Legea pentru amnistie din 3 august 1995 a absolvit toţi contravenienţii, dar editorii au în vedere o nouă acţiune, după modelul producătorilor de videocasete şi de filme pe lîngă instituţiile şcolare. Patru opere din cinci sînt efectiv reproduse fraudulos. Cf. şi p. 53, noua lege privind reprografia.

[3] A se prevedea, dacă e necesar, un procent diferit pentru modul de exploatare.

ARTICOLUL 10 EXPLOATAREA DE CĂTRE UN TERȚ A DREPTURILOR CEDATE

Sub rezerva obligației de a edita și difuza el însuși opera în librărie, este în mod expres admis că editorul e abilitat să acorde unor terți, la nevoie prin cesiune, toate autorizările considerate de el necesare pentru exploatarea drepturilor cedate lui de autor prin prezentul contract, inclusiv cel de publicare sub formă de carte. În cazul exploatării de către un terț a acestor drepturi, editorul îi va datora autorului următoarele remunerări :

1. Drepturi de reproducere și de adaptare grafice

.....% din încasările nete pe care le va percepe.

2. Drepturi de traducere

.....% din încasările nete pe care le va percepe.

3. Drepturi de reproducere, de adaptare și de traducere altele decît cele grafice

.....% din încasările nete pe care le va percepe.

4. Drepturi de reprografiere

.....% din încasările nete pe care le va percepe.

5. Drepturi de reprezentare

.....% din încasările nete pe care le va percepe.

ARTICOLUL 11 PREZENTAREA CONTURILOR

1. Contul drepturilor datorate autorului va fi încheiat în fiecare an la data de ..... . Extrasele de cont vor fi trimise în cursul celei de a ..... luni următoare datei de încheiere a conturilor.

Obligația de trimitere sistematică a conturilor e limitată la primii cinci ani de exploatare a lucrării ; după aceea, contul va fi închis în fiecare an și ținut la dispoziție la sediul societății sau comunicat autorului la cerere[1].

[1] Atenționare în Codul uzanțelor : „Prin înțelegere între autor și editor, se poate conveni ca drepturile principale și cele derivate și anexe să facă obiectul unor conturi separate.

În acest caz, partea ce-i revine autorului în urma cedării drepturilor derivate și anexe trebuie reglementată în luna următoare încasărilor cuvenite de către editor".

2. Editorul va remite autorului, o dată cu extrasul de cont, şi o situaţie cuprinzînd următoarele informaţii :

- mărimea tirajelor lucrării efectuate în perioada exerciţiului bugetar ;
- preţul de vînzare a lucrării ;
- cedări importante de drepturi derivate şi anexe.

ARTICOLUL 12 VÎNZAREA TOTALĂ CU PREŢ REDUS ŞI DISTRUGEREA TOTALĂ

În caz de vînzare în pierdere, adică atunci cînd la ..... ani împliniţi după punerea în vînzare, vînzarea anuală va fi mai mică de ...% din volumele aflate în stoc, editorul va avea dreptul, după ce l-a prevenit pe autor printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire cu două luni înainte :

- Fie să vîndă cu preţ redus exemplarele din stoc, cu precizarea că din suma rezultată nu se vor mai plăti drepturi de autor dacă lucrările sînt vîndute cu mai puţin de 20% din preţul de librărie fără taxe şi că în caz că e mai mare de 20%, autorul îşi va încasa drepturile calculate din totalul preţului de vînzare către cumpărător.
- Fie prin a fi date la topit.

În ambele cazuri, autorul va trebui ca, în cele treizeci de zile ce urmează avizului prin care va fi informat despre modalitatea de lichidare aleasă, să-i aducă la cunoştinţă editorului printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire dacă preferă să răscumpere el însuşi volumele din stoc, la un preţ ce nu poate fi mai mare decît preţul de vînzare în caz de sold sau decît preţul de producţie în caz de distrugere prin topire.

Dacă autorul cumpără efectiv acest stoc, nu va putea pune în vînzare volumele, el însuşi sau prin intermediar, decît după ce a făcut să dispară numele editorului.

În caz de distrugere totală[1], editorul are obligaţia să-i înmîneze autorului un certificat cu precizarea datei la care va avea loc operaţiunea şi numărul de volume ce urmează a fi distruse.

În urma vînzării totale cu preţ redus sau a distrugerii totale, contul autorului va trebui lichidat, iar drepturile de exploatare restituite autorului atît pentru ediţia aflată în librărire cît şi pentru cele ale drepturilor derivate cedate editorului,

[1] În general, editorul, mai înainte de a lua această măsură drastică, îi trimite în mod gratuit autorului său cîteva zeci de exemplare ale lucrării.

care n-ar fi fost exploatate de acesta din urmă sau cedate de el unui terț înainte de distrugerea totală sau de vînzarea totală cu preț redus.

ARTICOLUL 13 VÎNZAREA PARȚIALĂ CU PREȚ REDUS ŞI DISTURGEREA PARȚIALĂ

Dacă, la un moment dat, editorul are în magazie un stoc din lucrare mai mare decît consideră că e necesar pentru satisfacerea comenzilor, el va avea dreptul, fără ca pentru aceasta contractul să fie reziliat, să distrugă sau să vîndă cu preț redus o parte din acest stoc.

Autorul va fi informat de orice distrugere importantă de lucrări noi şi va primi un certificat atestînd distrugerea exemplarelor.

Autorul va fi informat şi despre vînzările parțiale cu preț redus.

ARTICOLUL 14

Prezentul contract, şi îndeosebi în ceea ce priveşte exercitarea dreptului de preemțiune acordat prin articolul 6, angajează moştenitorii autorului cît şi pe toți cei îndreptățiți.

ARTICOLUL 15

Orice diferend prilejuit de prezentul contract va fi supus unei concilieri, mai înainte de orice demers adresat justiției.

Întocmit şi semnat în ..... exemplare
La ..... în ..... / ..... / .....

AUTORUL EDITORUL

EDIŢIA A DOUA

(Dispoziţii prevăzute în capitolul I al „Codului de uzanţe pentru literatura generală". Cf. articolul 3.1.c.)

• „În cursul celui de al cincilea an de exploatare a ultimului tiraj al operei sub forma sa primă, dacă numărul de exemplare vîndute anual scade sub cinczeci, autorul are posibilitatea să propună un nou editor pentru o a doua ediţie realizată în condiţii conforme cu uzanţele profesiunii.

Ediţia a doua propusă de autor va trebui să aibă ca obiect repunerea în vînzare în librării a unei ediţii asemănătoare cu prima, care prin modalităţi specifice, să-i ofere noi şanse de succes, mai ales printr-o schimbare a prezentării lucrării, o reluare a ofertei, o nouă campanie promoţională.

• Autorul îi va comunica editorului propunerea sa printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire, la care editorul e obligat să răspundă în termen de trei luni ; dacă editorul nu răspunde în acest termen, autorul îi va adresa o a doua scrisoare recomandată cu aviz de primire, la care editorul e obligat să răspundă în termen de cincisprezece zile.

Dacă şi acest termen trece fără un răspuns din partea editorului, contractul va fi reziliat din oficiu.

Desfacerea prezentului contract nu va influenţa asupra validităţii cesiunilor şi autorizărilor consimţite anterior de cditor către terţi şi vor continua să-şi producă cfectele în ceea ce priveşte ansamblul părţilor.

În răspunsul său, editorul va trebui să indice opţiunea sa pentru una din cele trei soluţii următoare :

a) fie să trateze în termen de două luni cu editorul propus de autor pentru ediţia a doua,

b) fie să trateze în termen de două luni cu alt editor la alegerea sa, în condiţii cel puţin egale cu cele ale editorului propus de autor,

c) fie să treacă personal la o nouă punere în vînzare într-un termen de douăsprezece luni, în condiţii şi modalităţi analoage celor prevăzute mai sus pentru ediţia a doua.

În lipsa unui acord cu un nou editor sau în privinţa unei noi puneri în vînzare în termenele prevăzute mai sus, contractul va fi reziliat din oficiu.

Desfacerea prezentului contract nu va influența asupra validității cesiunilor și autorizărilor consimțite anterior de editor către terți și vor continua să-și producă efectele în ceea ce privește ansamblul părților.

• În cazul cînd editorul își va da acordul pentru ca o nouă ediție a operei să fie realizată de un nou editor, ea se va face în condițiile următoare :

– Între cei doi editori va fi încheiată o convenție contrasemnată de autor.

– Această exploatare va fi consimțită pe o durată determinată ce nu va putea fi mai mică de trei ani, aceasta independent de mărimea tirajelor ce ar urma să le scoată al doilea editor. După această perioadă, vînzarea stocurilor restante nu va putea depăși douăsprezece luni.

– Exploatarea operei sub formă de ediție secundă nu va aduce atingere cesiunii drepturilor derivate și anexe acordate de autor editorului.

– Editorul va menține titlul în catalogul său, dar va interzice orice formă de acțiune promoțională pentru vînzarea în librărie a primei ediții.

– Editorul va asigura gestionarea convenției pentru o ediție secundă, cu obligația de a-i face un raport autorului și de a-i achita sumele percepute.

– Partea de drepturi bănești ce-i revine autorului pentru ediția a doua va trebui să fie achitată în luna următoare încasării sale de către editor.

– Începînd de la semnarea înțelegerii pentru o a doua ediție și pe toată durata exploatării convenite a acestei ediții, editorul nu va avea voie să treacă la o vînzare cu preț redus totală sau parțială a exemplarelor operei".

DREPT DE PREEMȚIUNE

Cf. articolul 6
Revenire la alineatele c și d din capitolul II "drept de preemțiune" din „Codul uzanțelor pentru literatură" ;

c. „Fiecare dintre operele cuprinse în cadrul pactului de preemțiune va face obiectul unui contract separat. Fiecare dintre aceste contracte va trebui să precizeze modalitățile de aplicare a pactului de preemțiune ce face obiectul con-

tractului inițial şi, în special, numărul de opere viitoare pentru care autorul rămîne în continuare legat de editor.

d. Nici o nouă clauză de preemțiune nu va putea interveni mai înainte de expirarea efectelor celei stipulate în primul contract, chiar dacă au fost modificate condițiile. Această interdicție vizează doar clauzele avînd drept obiect genurile prevăzute în contractul inițial".

2. CONTRACT PENTRU CREAREA ŞI EDITAREA UNEI OPERE ŞTIINŢIFICE, TEHNICE SAU JURIDICE[1]

Între subsemnaţii :

.....

mai jos numitul „Autor" pe de o parte,
şi

mai jos numitul „Editor" pe de altă parte,

s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI OBIECTUL CONTRACTULUI

1. Editorul încredinţează autorului, care acceptă, grija de a scrie opera stabilită în prezentul articol, operă ce răspunde următoarelor caracteristici principale :

Titlu (provizoriu)

Descrierea subiectului

Publicul căruia îi este destinată opera .....

Tip de lucrare : ilustrată sau neilustrată, însoţită sau nu de note, de index, de figuri etc.

Nivel de limbă .....

Mărimea manuscrisului : ..... pagini dactilografiate[2].

2. Autorul se angajează să remită editorului, cel mai tîrziu la ..... un manuscris definitiv şi complet, dactilografiat pe o singură parte, revăzut cu atenţie şi pus la punct[3].

[1] [Acest contract corespunde cu ceea ce se numeşte, în general, o operă comandată]. Şi altor categorii de opere li se poate aplica acest tip de contract.

[2] Se adaugă dacă e cazul : „Autorul va realiza (sau va aduce) notele, figurile, ilustrările fotografice sau altele..." (A se indica natura şi numărul acestor elemente în afara textului.)

[3] Dacă manuscrisul va fi predat sub o altă formă decît de text dactilografiat (dischete), a se prevedea în cadrul acestui articol dispoziţii adaptate.

Dacă autorul aduce ilustraţiile, se va adăuga : „Documentele de ilustrare vor fi remise începînd cu aceeaşi dată".

Fiecare pagină va conține ..... rînduri a ..... caractere, litere sau semne.

Dacă autorul nu predă manuscrisul la data prevăzută, autorul îi va putea acorda un termen suplimentar. Contractul va fi reziliat din oficiu din vina autorului, dacă acesta n-a remis manuscrisul la scadența ultimului termen.

Autorul declară că păstrează o copie completă a manuscrisului său[1].

3. Editorul va putea cere să se aducă modificări textului predat de autor[2].

Autorul se angajează să efectueze aceste modificări, fără un avans suplimentar, într-un termen convenit între părți[3].

Manuscrisul astfel modificat va fi predat de autor în formele şi condițiile prevăzute în prezentul articol.

ARTICOLUL 2 OPȚIUNE

1. Autorul îi acordă editorului opțiunea exclusivă în cedarea drepturilor patrimoniale asupra operei.

Opțiunea astfel oferită editorului va rămîne în vigoare o perioadă de ..... începînd de la predarea de către autor a textului său[4], eventual modificat la cererea editorului.

În acest ultim caz, termenul se va socoti de la remiterea textului modificat.

2. Editorul îl va informa în scris pe autor despre decizia sa de a accepta oferta ce i-a fost făcută.

3. Dacă editorul acceptă oferta, relațiile între părți vor fi stabilite prin dispozițiile articolelor 3 şi următoarele din prezentul contract[5].

4. Dacă editorul nu acceptă oferta, contractul expiră din oficiu la scadența termenului de opțiune, eventual se amînă prin înțelegere între părți, fără ca articolele 3 şi următoarele ale prezentului contract, nici contractul de cedare a drepturilor de adaptare audiovizuală să fi intrat în vigoare.

[1] Se adaugă dacă e cazul : „şi documentele de ilustrare".
[2] Se adaugă eventual : „şi la documentele de ilustrare".
[3] Se adaugă dacă e cazul : „Totodată, un avans suplimentar stabilit de comun acord va putea fi achitat dacă editorul schimbă definiția lucrării enunțate în pezentul articol şi cere, în consecință, modificări".
[4] Se adaugă dacă e cazul : „şi a documentelor de ilustrare".
[5] Se adaugă dacă e cazul : „şi printr-un contract de cesiune de drepturi de adaptare audiovizuală".

De la această dată, autorul va avea posibilitatea integrală de a exploata drepturile aferente operei sale[1].

ARTICOLUL 3 EDITAREA CĂRȚII

1. Autorul îi cedează cu titlu exclusiv editorului drepturile de reproducere și de reprezentare aferente operei scrisă de el, ce are ca titlu :

.....

cu excepția drepturilor de adaptare audiovizuală ce fac obiectul, tot azi, al unui contract scris pe un document diferit, conform *Codului proprietății intelectuale.*

Drepturile de reproducere și de reprezentare cedate vor putea fi exploatate în toate limbile și toate țările, sub toate formele și prezentările și prin toate procedeele atît actuale cît și viitoare.

2. Cesiunea este consimțită pe durata proprietății literare după legile franceze și străine și convențiile internaționale actuale și viitoare.

3. Autorul îi garantează editorului folosința integrală și liberă de orice servituți a drepturilor cedate împotriva oricăror neînțelegeri, revendicări și evicțiuni.

El declară în special că opera sa e în întregime originală și nu conține nici un împrumut dintr-o altă operă, de orice natură ar fi, susceptibil să angajeze responsabilitatea editorului[2].

I se interzice publicarea la un alt editor a unei opere care, tratînd același subiect la un același nivel, ar putea face concurență celei ale cărei drepturi sînt cedate în virtutea prezentului contract.

4. De partea sa, editorul se angajează să asigure, pe răspunderea și cheltuiala sa, publicarea operei sub formă de carte și se va strădui să-i creeze, prin difuzarea în public și pe lîngă terți susceptibili a fi interesați, condițiile favorabile unei exploatări sub alte forme.

[1] Se adaugă, dacă e prevăzut un avans fie în prezentul contract, fie într-o convenție financiară între autor și editor : „Autorul va păstra partea de avans deja achitat, cu titlul de dezicere forfetară. Dar acest avans va trebui restituit dacă, pentru aceeași operă, autorul obține de la un alt editor, într-un termen de ..... ani, un avans total cel puțin egal cu de ..... ori prezenta dezicere".

[2] Dacă autorul aduce ilustrații : „El se angajează să obțină autorizările necesare pentru reproducerea ilustrațiilor procurate în scopul publicării și să le transmită editorului. El este garantul în fața editorului pentru orice revendicare sau evicțiune referitoare la aceste ilustrații".

ARTICOLUL 4 ÎNTINDEREA CESIUNII

1. Autorul îi cedează editorului, cu titlu exclusiv, şi pe durata prezentului contract, dreptul de a reproduce, publica şi exploata opera sub formă de carte.

2. Autorul, luînd în considerare obligaţiile luate asupra sa de editor prin prezentul contract, şi mai ales angajamentul că acceptă să publice opera sub formă de carte şi să-i asigure o exploatare permenentă şi continuă, riscurile financiare şi de publicare asumate doar de editor, avantajele prezentate de unitatea de gestionare şi posibilităţile unor alte exploatări pe care publicarea sub formă de carte o asigură operei, îi mai cedează editorului, cu titlu exclusiv şi pe durata prezentului contract, dreptul de a reproduce şi de a reprezenta, de a publica şi de a exploata opera în toate ţările şi în toate limbile după cum urmează.

Se reaminteşte că, în conformitate cu *Codul proprietăţii intelectuale*, prezentul contract nu priveşte drepturile de adaptare audiovizuală a operei.

a) Drepturi de reproducere şi de adaptare grafică

- Dreptul de a reproduce integral sau o parte din operă pe orice suport grafic actual sau viitor, dar îndeosebi prin tipărire, fotocopiere, microreproducere, sau de carte sub alte prezentări decît ediţia principală.

- Dreptul de a adapta în întregime sau în parte opera, sub formă modificată, prescurtată sau extinsă prin integrarea unor elemente noi şi de a reproduce aceste adaptări pe orice suport grafic actual sau viitor şi mai ales ca pre- sau post-publicare.

- Dreptul de a percepe şi de a determina perceperea în toate ţările a drepturilor băneşti datorate cu prilejul reprografierii, private sau nu, a întregii sau a unei părţi din operă şi a adaptărilor sau traducerilor sale.

b) Dreptul de traducere

- Dreptul de a traduce în toate limbile a întregii sau a unei părţi din operă şi adaptările sale, precum şi de a reproduce aceste traduceri pe orice suport actual sau viitor.

c) Dreptul de reproducere, de adaptare şi de traducere altele decît grafică

- Dreptul de a reproduce în întregime sau în parte opera pe orice suport de înregistrare actual sau viitor, îndeosebi discul, banda magnetică, discheta, CD-ROM-ul, CD-I-ul, placa de memorie, diapozitivul, microfilmul.

• Dreptul de a adapta şi de a traduce în întregime sau în parte opera în toate limbile pentru orice exploatare alta decît grafică şi îndeosebi exploatare sonoră, vizuală, radiofonică sau electronică, dar cu excepţia adaptărilor audiovizuale şi de reproducere a acestor adaptări şi traduceri pe orice suport de înregistrare actual sau viitor.

d) Dreptul de reprezentare

• Dreptul de a reprezenta în întregime sau în parte opera şi adaptările şi traducerile sale, cu excepţia adaptărilor audiovizuale, prin orice procedeu actual sau viitor de transmitere către public, îndeosebi prin lectură publică, prezentare publică şi teledifuzare.

e) Remunerarea pentru copiere privată

• Deoarece în *Codul proprietăţii intelectuale* e prevăzută o remunerare pentru copierea privată a fonogramelor, părţile convin ca pe durata prezentului contract să împartă în mod egal această remunerare, din cauza prejudiciului comun ce le e cauzat prin utilizarea privată a tehnicilor de reproducere a operelor sonore.

• Editorul îl va reprezenta pe autor la toate negocierile referitoare la dreptul de remunerare pentru copiere privată şi îi va achita remunerarea convenită. Sub rezerva obligaţiei de a publica el însuşi opera, s-a convenit în mod expres că editorul este abilitat să acorde unor terţi, la nevoie prin cesiune, toate autorizările pe care le va considera necesare pentru exploatarea drepturilor ce-i sînt cedate de autor, inclusiv cel de publicare sub formă de carte.

Autorul se angajează să-i comunice editorului orice ofertă făcută de un terţ.

• Anularea prezentului contract nu va influenţa asupra validităţii cesiunilor sau autorizărilor consimţite anterior de editor faţă de terţi, ce vor continua să-şi producă efectele în ce priveşte ansamblul părţilor.

ARTICOLUL 5 OBLIGAŢIILE EDITORULUI

1. Editorul se angajează să publice opera sub formă de carte în condiţiile prevăzute în prezentul contract şi să asigure acestei cărţi o exploatare permanentă şi continuă, precum şi o difuzare comercială, conform uzanţelor profesiunii.

În acest scop, s-a convenit că publicarea cărţii va trebui făcută într-un termen de ..... începînd de la acceptarea ofertei.

a) Dacă, în pofida acceptării ofertei, editorul nu trece la publicarea operei în ... luni de la somaţia ce-i va fi trimisă de autor prin scrisoare recomandată cu aviz de primire, prezentul contract va fi reziliat din oficiu.

În acest caz, autorului îi va fi achitată de editor suma de ..... cu titlul de dezicere forfetară[1].

b) În cazul cînd toate ediţiile operei efectuate de editor sînt pe cale de a fi epuizate, prezentul contract va fi reziliat din oficiu, cu excepţia unei convenţii speciale, dacă editorul nu va proceda, el însuşi ori prin intermediul unui terţ, la o retipărire în termen de ..... luni de la somaţia ce-i va fi trimisă de autor prin scrisoare recomandată cu aviz de primire. Acesta va dispune atunci de libera folosire a drepturilor vizate în prezentul contract sub rezerva celor enunţate în articolul 4.

2. Editorul se angajează ca pe fiecare exemplar să apară numele autorului, pseudonimul sau marca indicată de acesta.

3. Editorul va remite autorului, cu titlu gratuit şi pentru uz personal, un număr de ..... exemplare ale operei. Exemplarele pe care va dori să le obţină în plus îi vor fi facturate cu un rabat de .....% din preţul de vînzare. Aceste exemplare nu pot fi vîndute de către autor.

4. Editorul va difuza pentru serviciul de presă, campania promoţională şi publicitatea operei, minimum ..... de exemplare ale cărţii.

5. Editorul se angajează să facă toate demersurile, conform uzanţelor profesiunii şi ţinînd cont de posibilităţile oferite de piaţă, pentru exploatarea drepturilor cedate în virtutea articolului 3.

6. Editorul nu-şi va putea exercita drepturile cedate decît în respectul dreptului moral al autorului.

ARTICOLUL 6 CORECTURI

1. Autorul se angajează să predea editorului, cel mai tîrziu în ..... zile de la acceptarea ofertei, un manuscris definitiv şi complet, dactilografiat pe o singură

[1] Se adaugă, dacă e prevăzut un avans, fie în prezentul contract, fie într-o convenţie financiară între autor şi editor : „Orice sumă achitată ca avans din drepturile de autor referitoare la exploatarea operei va fi scăzută din totalul acestora".

parte, revăzut cu grijă şi pus la punct pentru tipărire, în aşa fel încît să se reducă la minimum costurile de corectură[1].

Dacă autorul nu predă manuscrisul[2] la data prevăzută, editorul îi va putea acorda un termen suplimentar, la sfîrşitul căruia contractul va fi reziliat din oficiu, din vina autorului.

Autorul declară că păstrază o copie completă a manuscrisului său[3].

A se relua şi adăuga aşa cum sînt paragrafele şi notele articolului 4.2. din Contracul de literatură generală (pp.83–84).

A se adăuga : Dispoziţiile de mai sus sînt aplicabile, dacă e cazul, noilor ediţii.

ARTICOLUL 7 NOI EDIŢII

Autorul se angajează să aducă, la cererea editorului, modificările necesare operei pentru ca aceasta să-şi păstreze actualitatea sau utilitatea obiectului, dar fără o mărire a drepturilor băneşti.

Modificările vor trebui făcute respectîndu-se, atît cît e posibil, economia punerii în pagină.

Dacă autorul nu este în măsură să efectueze el însuşi această actualizare, editorul va putea, de acord cu autorul sau cu posesorii dreptului, să încredinţeze respectiva operaţiune unui terţ, a cărui remunerare va fi scăzută din sumele datorate autorului sau celor în drept în virtutea prezentului contract.

ARTICOLUL 8 ATRIBUŢIILE EDITORULUI

1. Formatul, prezentarea, preţul de vînzare sînt stabilite de editor.

2. Tirajul este fixat tot de editor. Totodată, primul tiraj va trebui să fie de minimum ..... exemplare[4].

[1] În cazul predării înregistrării pe o casetă, dischetă sau orice altă prezentare, se vor adapta paragrafele următoare.

Dacă autorul aduce el însuşi, în întregime sau în parte, ilustraţiile, se va adăuga : „Documentele de ilustrare vor fi predate separat la aceeaşi dată".

[2] A se adăuga eventual : „şi documentele de ilustrare".

[3] A se adăuga eventual : „şi documente de ilustrare".

[4] Clauza de tiraj minim nu e obligatorie în contractele ce prevăd un minimum de drepturi de autor garantat de editor.

3. Datele de punere în vînzare sînt fixate de editor sub rezerva celor enunțate în articolul 5 al prezentului contract[1].

ARTICOLUL 9 DREPTURI DE AUTOR

1. *(Pot fi avute în vedere două formule)*

Prima formulă

Drept preț al'cesiunii, editorul îi va datora autorului, pentru fiecare exemplar vîndut, o sumă corespunzătoare cu .....% din prețul de vînzare fixat de editor[2].

A doua formulă

Autorul îşi exprimă formal acordul pentru ca, în conformitate cu *Codul proprietății intelectuale*, remunerarea sa să fie fixată forfetar la ..... F pentru toate tirajele primei ediții.

Remunerarea îi va fi datorată la..... .

Pentru edițiile următoare, editorul îi va datora autorului, pentru fiecare exemplar vîndut, o sumă echivalentă cu .....% din prețul de vînzare fără taxe fixat de editor.

Această remunerare îi va fi datorată autorului începînd de la al ..... exemplar vîndut, dacă vînzările totalității tirajelor primei ediții ating această cifră.

---

2. Drepturile de autor nu se aplică la :

– exemplarele remise gratuit autorului,
– exemplarele destinate serviciului de presă, campaniei promoționale şi publicității,

[1] A se adăuga eventual articolul următor : editorul îi va putea cere autorului încă de la primirea primelor tipare de probă :
– un plan de publicitate (nume şi adrese de persoane şi periodice susceptibile a fi interesate de lucrare) ;
– un text de prezentare destinat unei circulare de publicitate.

[2] Unde, precizau unele contracte vechi : „...% din încasările fără taxe provenind din vînzarea cărții.

Rețetele fără taxe sînt constituite din cifra de afaceri fără taxe efectiv realizată de editor cu prilejul vînzării cărții sale". Amintim că o hotărîre a Curții de Casație din 26 ianuarie 1994 precizează că „participația autorului la rețete trebuie calculată în funcție de prețul de vînzare".

– exemplarele destinate depozitului legal sau exemplarele justificative,
– exemplarele din completare de tiraj al căror număr e fixat, conform uzanțelor, la 10%[1] (cf. p. 85).

ARTICOLUL 10 EXPLOATARE DIRECTĂ A DREPTURILOR DERIVATE ŞI ANEXE DE CĂTRE EDITOR

Editorul îi va datora autorului, în cazul exploatării asumate de el a drepturilor la care se referă articolul 4 al prezentului contract, următoarele remunerări[2] :

1. Drepturi de reproducere şi de adaptare grafică

(Pot fi avute în vedere două formule)

---

a) **Prima formulă** (remunerare din prețul de vînzare)

Pentru fiecare exemplar vîndut, o sumă echivalentă cu .....% din prețul de vînzare fără taxe fixat de editor, atunci cînd reproducerea sau adaptarea privește totalitatea operei[3].

b) **A doua formulă** (remunerare din cifra de afaceri)

.....% din rețetele fără taxe provenind din vînzare atunci cînd reproducerea sau adaptarea privesc totalitatea operei[4].

Încasările fără taxe sînt constituite din cifra de afaceri fără taxe efectiv realizată de editor cu prilejul vînzării cărții.

---

[1] A se adăuga eventual (această clauză nu este obligatorie. Ea este, de altfel, înlocuită atunci cînd un contract de cedare de drepturi de adaptare audiovizuală este încheiat printr-o scrisoare de avans asupra drepturilor băneşti) :
„Editorul îi va achita autorului, cu titlul de avans asupra drepturilor băneşti, o sumă de ..... astfel repartizată :
..... F pînă la .....
..... F pînă la .....
..... F pînă la .....

[2] Atunci cînd remunerările sînt calculate în funcție de exemplarele vîndute, s-a convenit că drepturile de autor nu se aplică la : (a se relua aşa cum e articolul 9.2. din prezentul contract).

[3] A se prevedea, dacă e cazul, procente diferite pentru reproducere sau adaptare. [Îşi va extinde jurisprudența, referitor la aceste drepturi, rezervele privind remunerarea calculată din cifra de afaceri?]

[4] *Ibid.*

a) Un drept bănesc fixat de acord între autor şi editor dacă adaptarea sau reproducerea nu priveşte decît o parte din operă.

b) .....% din încasările HT* percepute pentru reprografie.

2. Drepturi de traducere

Pentru fiecare exemplar vîndut, o sumă echivalentă cu .....% din preţul de vînzare fără taxe fixat de editor atunci cînd traducerea priveşte ansamblul operei.

O sumă fixată de acord între autor şi editor dacă traducerea nu priveşte decît o parte din operă.

3. Drepturi de reproducere, de adaptare şi de traducere altele decît grafică

O sumă de .....% percepută din încasările provenind din exploatarea operei, din adaptările şi traducerile sale pe diferite suporturi[1].

4. Drepturi de reprezentare

O sumă de .....% percepută din încasările provenind din exploatarea operei, a adaptărilor şi traducerilor sale[2].

Cînd o adaptare, o reproducere sau o traducere sînt realizate de editor doar în scopul de a permite exercitarea dreptului de reprezentare, se înţelege că vor fi datorate doar drepturile prevăzute pentru reprezentare.

ARTICOLUL 11 EXPLOATAREA DE CĂTRE UN TERŢ A DREPTURILOR DERIVATE ŞI ANEXE

Sub rezerva obligaţiei de a edita şi difuza el însuşi opera în librărie, este admis în mod expres că editorul e abilitat să acorde unor terţi, la nevoie prin cesiune, toate autorizările considerate de el necesare pentru exploatarea drepturilor cedate lui de autor prin prezentul contract, inclusiv cel de publicare sub formă de carte.

În cazul exploatării de către un terţ a acestor drepturi, editorul îi datorează autorului următoarele remunerări :

[1] A se prevedea, dacă e cazul un procent diferit per suport.
[2] A se prevedea, dacă e cazul un procent diferit pentru modul de exploatare.
*HT = fără taxe - n. trad.

1. Drepturi de reproducere şi de adaptare grafică

.....% din încasările nete pe care le va percepe.

2. Drepturi de traducere

.....% din încasările nete pe care le va percepe[1].

3. Drepturi de reproducere, de adaptare şi de traducere altele decît grafică

.....% din încasările nete pe care le va percepe.

A se adăuga, dacă e cazul, mai înainte de articolul 12, clauza „Drept de preemţiune", reprodusă după prezentul contract (p. 105).

ARTICOLUL 12 PREZENTAREA CONTURILOR ŞI PLATA DREPTURILOR BĂNEŞTI

Contul drepturilor datorate autorului, cu titlu de contract, va fi încheiat în fiecare an la data de .....

Extrasele de cont vor fi trimise în cursul celei de a ..... luni, următoare datei de încheiere a conturilor.

Sumele datorate vor fi achitate în cursul celei de a ..... luni, următoare datei de încheiere a conturilor.

ARTICOLUL 13 VÎNZAREA CU PREŢ REDUS ŞI DISTRUGEREA

În cazul vînzării în pierdere sau a publicării unei noi ediţii...

A se relua articolul 12 din „Contract pentru traducătorul unei opere de literatură generală".

ARTICOLUL 14 CAZUL NEFERICIT

A se relua articolul 11 din „Contract pentru traducătorul unei opere de literatură generală".

[1] Dacă lucrarea e ilustrată cu reproduceri protejate (de exemplu, fotografii, desene realizate pe cheltuiala editorului etc), procentajul atribuit autorului va fi mai mic. Cazul corespunde mai ales cesiunilor de coeditări şi de coproducţii în limbi străine. *Cf.* capitolul XI.

ARTICOLUL 15

Prezentul contract, în totalitatea sa, e valabil pentru moştenitorii şi toţi deţinătorii de drepturi ai autorului.

ARTICOLUL 16

Orice diferend prilejuit de prezentul contract va fi supus unei concilieri, mai înainte de orice demers adresat justiţiei.

Întocmit şi semnat în ..... exemplare
La ..... în ..... / ..... / .....

AUTORUL EDITORUL

Drept de preemţiune

(*Contract pentru crearea şi editarea unei opere ştiinţifice, tehnice sau juridice). Adaos eventual, după articolul 12.*

Autorul îi acordă editorului un drept de preemţiune pentru operele pe care îşi propune să le publice în viitor, fie sub numele său, fie sub un pseudonim sau marcă oarecare.

Acest drept e limitat la 5 opere noi începînd cu semnarca prezentului contract (*sau* : acest drept e limitat la producţia autorului timp de cinci ani începînd cu ziua de azi).

El are ca obiect operele autorului din domeniul sau domeniile umătoare .... şi destinate .....

(a se indica publicul vizat : popularizare, universitate, cercetători etc.) precum şi operele tratînd acelaşi subicct ca al celei ce face obiectul prezentului contract, dar la un nivel diferit.

Dacă editorul apreciază că nu va putea publica opera propusă, el îl va informa pe autor în termen de maximum 3 luni.

Dreptul de preemţiune astfel acordat va fi exercitat conform dispoziţiilor din articolul L. 132–4 din *Codul proprietăţii intelectuale.*

El nu priveşte operele ce i-ar putea fi comandate autorului de către alţi editori.

Autorului i se interzice, aşa cum se spune în prezentul contract, publicarea la un alt editor a unei opere care, tratînd acelaşi subiect la acelaşi nivel, ar putea face concurenţă celei ale cărei drepturi sînt cedate în virtutea prezentului contract.

---

3. CONTRACT DE CESIUNEA DREPTURILOR DE ADAPTARE AUDIOVIZUALĂ A UNEI LUCRĂRI

Între subsemnații :
..... autor
și
..... editor
s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI. OBIECTUL CONTRACTULUI

Prin prezentul contract, distinct de contractul de editare încheiat în această zi, autorul îi cedează editorului drepturile de adaptare audiovizuală a cărții intitulată ..... ce a făcut obiectul unui contract de editare cu editorul.

ARTICOLUL 2. ÎNTINDEREA CESIUNII

Cesiunea este consimțită pe durata proprietății literare fixată prin legile franceze și străine, precum și convențiile internaționale, actuale și viitoare.

Ea este acordată, cu titlu exclusiv, pentru toate țările și toate limbile.

Ea are ca obiect drepturile de adaptare pentru întreaga operă sau o parte din ea sub formă de opere audiovizuale de toate naturile constînd în secvențe de imagini în mișcare, sonorizate sau nu, și ansamblul de drepturi de reproducere și de reprezentare aferente acestor adaptări.

Aceste drepturi înglobează mai ales :

• Dreptul de adaptare în întregime sau în parte a operei în toate limbile pentru cinema, televiziune și, în general, orice mod de exploatare actual sau viitor al operelor audiovizuale.

• Dreptul de reproducere în întregime sau în parte a acestor adaptări pe toate suporturile actuale sau viitoare, filme, benzi magnetice, videodiscuri, CD-ROM-uri, CDI-uri sau altele și de transmitere a acestor reproduceri publicului prin toate mijloacele, vînzare, locație sau altele.

• Dreptul de reprezentare în întregime sau în parte a acestor adaptări prin toate procedeele de reprezentare actuale şi viitoare şi îndeosebi proiectare publică şi teledifuzare, prin toate mijloacele şi în special prin cablu, unde hertziene, satelit, transmitere dintr-un loc public a operei teledifuzate.

• Dreptul de exploatare separată pe calea adaptării, a reproducerii şi a reprezentării oricărui element al operei şi în special a personajelor sale.

ARTICOLUL 3. OBLIGAŢII ALE EDITORULUI

Editorul se angajează să obţină o exploatare a drepturilor cedate conform cu uzanţele profesiunii.

El este abilitat să încheie în acest scop toate contractele, îndeosebi de mandat, de cesiune sau de producţie audiovizuală cu terţi.

Autorul va fi informat de editor de încheierea acestor contracte.

ARTICOLUL 4. REMUNERAREA AUTORULUI

• În cazul încheierii unui contract cu un terţ, editorul îi va datora autorului ..... % din toate încasările percepute cu titlul de exploatare a adaptării audiovizuale.
• În cazul exploatării directe a drepturilor de către editor, el îi va datora autorului o sumă astfel calculată : ..... % din ..... [1].

ARTICOLUL 5. REMUNERARE PENTRU COPIE PRIVATĂ

Deoarece *Codul proprietăţii intelectuale* prevede (L. 311) o remunerare pentru copiere privată a videogramelor, părţile convin ca pe durata prezentului contract să împartă această remunerare în mod egal, din cauza prejudiciului comun ce le e cauzat prin utilizarea privată a tehnicilor de reproducere a operelor audiovizuale.

[1] Dacă remunerarea autorului, în cazul exploatării directe a dreptului de către editor, nu poate fi stabilită dinainte, a se adăuga :

„În caz de exploatare directă a drepturilor de către editor, un drept bănesc proporţional cu încasările va fi fixat printr-un act adiţional la prezentul contract".

A se adăuga în cazul unui avans prevăzut în contractul de editare : „Totodată aceste sume vor fi scăzute din avansul prevăzut în contractul de editare referitor la aceeaşi operă şi nu vor fi efectiv achitate autorului decît atunci cînd acest avans va fi fost în întregime rambursat prin drepturile provenind în acelaşi timp din prezentul contract şi din contractul de editare".

Editorul îl va reprezenta pe autor în toate negocierile referitoare la dreptul de remunerare pentru copiere privată şi îi va achita remunerarea convenită.

ARTICOLUL 6. PREZENTAREA CONTURILOR

Contul drepturilor băneşti datorate autorului va fi încheiat în fiecare an la data de .....

Extrasul de cont va fi trimis de editor autorului în ..... luni de la încheiere, însoţit de lista cesiunilor şi autorizărilor consimţite eventual de editor către terţi.

ARTICOLUL 7. GARANŢII

Autorul îi garantează editorului folosinţa drepturilor cedate şi conferite prin prezentul contract faţă de orice neînţelegeri, revendicări sau evicţiuni.

ARTICOLUL 8

Prezentul contract îi priveşte, în întregime, pe moştenitorii autorului sau pe cei îndreptăţiţi.

ARTICOLUL 9

Orice diferend ce ar putea apărea prilejuit de prezentul contract va fi supus unei concilieri, mai înainte de a se face apel la justiţie.

Întocmit şi semnat în ..... exemplare
La ..... în ..... / ..... / .....

AUTORUL EDITORUL

4. CONTRACT CU COORDONATORUL DE COLECȚIE (NR. 1)
(Colecție din inițiativa coordonatorului)

Între subsemnații :

.....

„Coordonator de colecție" pe de o parte

și :

.....

„Editor" pe de altă parte

s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI. OBIECTUL CONTRACTULUI

• Editorul acceptă proiectul unei noi colecții propuse de

.....

Această colecție prezintă următoarele caracteristici :

.....

Colecția va fi inclusă în catalogul editorului sub denumirea de .....

.....

și va fi coordonată de .....

S-a convenit că prima lucrare a colecției va fi publicată cel mai tîrziu la ....., dacă nu intervine o situație imputabilă coordonatorului colecției, de natură să întîrzie sau să împiedice publicarea.

• Colecția aparține coordonatorului, care îi concesionează editorului exploatarea sa exclusivă pe durata prezentului contract.

Totodată, s-a convenit, în mod expres, că prezentarea colecției și eventualele sale semne distinctive vor fi proprietatea editorului.

Dacă coordonatorul colecției nu depune în prealabil titlul acesteia, editorul se angajează să îl înscrie ca marcă la Institutul Național al Proprietății Industriale (INPI), cu scopul de a-i asigura protecția.

• Contractele referitoare la proprietatea literară și artistică a operelor publicate în colecție vor fi încheiate direct între editor și autori.

• În contrapartidă cu exploatarea exclusivă a colecției pe care o concesionează editorului, a ideilor aduse și a activității sale în beneficiul colecției, coordona-

torul colecției se va bucura de o participare proporțională cu încasările provenite din exploatarea cărților din colecție, în condițiile stabilite mai jos.

ARTICOLUL 2. ROLUL COORDONATORULUI COLECȚIEI

• Coordonatorul colecției îi va prezenta editorului propuneri de cărți susceptibile să fie publicate în cadrul colecției.

El se angajează ca în fiecare an să propună cel puțin ..... titluri din care editorul va alege lucrările ce vor fi publicate, obiectivul fiind apariția a aproximativ ..... titluri pe an.

Acest obiectiv va putea fi revăzut, dacă e nevoie, în funcție de rezultate.

El garantează în fața editorului pentru orice neînțelegere, revendicare sau evicțiune referitoare la lucrările propuse pentru publicare.

• Coordonatorul de colecție va depune toate eforturile pentru realizarea unei depline înțelegeri cu autorii și spre găsirea de noi autori spre a se asigura colecției cea mai satisfăcătoare dezvoltare.

El se angajează în mod special :

• să asigure, împreună cu editorul, aplicarea contractelor încheiate cu autorii operelor publicate în colecție ;

• să efectueze sau să determine efectuarea oricărei modificări necesare publicării, precum și orice actualizare a textului și a ilustrației[1] ;

• să examineze cu cea mai mare atenție manuscrisele ce-i vor fi transmise ;

• să participe, împreună cu autorul și editorul, la stabilirea, controlul și alegerea ilustrațiilor[2].

Editorul își rezervă dreptul de a-i cere coordonatorului de colecție, de cîte ori va fi necesar, să dea bunul de tipar.

• Coordonatorul de colecție va participa la operațiunile promoționale.

• Numele său va figura pe fiecare carte din colecție, conform prezentului contract.

[1] A se suprima eventual mențiunea „ilustrație".
[2] *Ibid.*

• Coordonatorul de colecţie se angajează să efectueze redactarea de prefeţe, note şi comentarii, ca şi rescrierea în parte a textului pentru cărţile din colecţie[1].

El cedează cu titlu exclusiv editorului totalitatea drepturilor de reproducere şi de reprezentare aferente acestor contribuţii. Aceste drepturi vor putea fi exploatate de editor sau de un terţ autorizat pe durata proprietăţii literare, în toate limbile şi toate ţările şi prin toate procedeele actuale sau viitoare, aparte sau într-o lucrare reunind alte opere.

El îi garantează editorului folosinţa drepturilor cedate împotriva oricăror neînţelegeri, revendicări sau evicţiuni.

ARTICOLUL 3. ATRIBUŢII CE REVIN COORDONATORULUI DE COLECŢIE ŞI EDITORULUI

• Orientările viitoare ale colecţiei, alegerea titlurilor şi a autorilor ce urmează a fi publicaţi precum şi prezentarea lucrărilor vor fi stabilite de comun acord între editor şi coordonatorul de colecţie.

• Doar editorul este răspunzător de efectuarea operaţiunilor ulterioare deciziei de publicare.

El va hotărî singur :

– frecvenţa publicării ;

– cifra tirajelor ;

– datele de punere în vînzare ;

– operaţiunile promoţionale ;

– preţul de vînzare şi evoluţia sa[2].

ARTICOLUL 4. REMUNERAREA COORDONATORULUI DE COLECŢIE

• Editorul îi va achita coordonatorului de colecţie, ca remunerare pentru contribuţia sa intelectuală şi tehnică, ... % din preţul de vînzare fără taxe pentru fiecare exemplar definitiv vîndut din cărţile colecţiei publicate în baza prezentului contract.

[1] A se şterge menţionările inutile.

Dacă el are şi alte responsabilităţi editoriale, să fie precizate. *Cf.* p. 115, cazul în care coordonatorul e autor, coautor sau autorul unei contribuţii la o lucrare înscrisă în colecţia condusă de el.

[2] A se adapta acest articol, dacă s-a convenit că e posibilă intervenţia coordonatorului de colecţie dincolo de ceea ce este indicat (*cf.* şi articolul 2).

(sau)

..... % din încasările fără taxe provenind din exploatarea cărții din colecție[1-2-3].

• S-a convenit în mod expres că editorul va avea dreptul să vîndă la solduri sau să distrugă în orice moment, în întregime sau în parte, lucrările colecției. În acest caz, nu se va mai datora nici un drept bănesc coordonatorului colecției.
• La publicarea fiecărei cărți ..... exemplare vor fi remise cu titlu gratuit coordonatorului de colecție ce va dispune de posibilitatea permanentă de a cumpăra cărțile colecției cu un rabat de ..... % din prețul de vînzare TTC*.

Coordonatorul de colecție se angajează să nu cedeze nici una din lucrările în cauză cu titlu oneros.

ARTICOLUL 5. PREZENTAREA CONTURILOR ŞI PLATA DREPTURILOR

• Conturile vînzărilor, cesiunilor şi concesionărilor de drepturi aferente cărților din colecție se vor încheia în fiecare an la .....

Conturile vor fi încheiate, iar drepturile datorate vor fi achitate coordonatorului de colecție în următoarele ..... luni de la încheiere.
• Coordonatorul de colecție va primi avansuri asupra drepturilor băneşti repartizate astfel :

..... F în .....
..... F în ..... (etc.)

[1] Cu excepția cazului particular (fie că se află în situația de a i se încredința un rol mai extins, fie că scrie o lucrare din colecție), coordonatorul de colecție nu este autor. Remunerarea sa nu este deci supusă reglementărilor legii din 11 martie 1957, putînd fi avute în vedere diverse formule. Atragem atenția asupra faptului că orice remunerare presupunînd un instrument de apreciere (remunerare la timpul trecut, de exemplu) ar risca să fie considerată de URSSAF drept salariu.

[2] Dacă el participă la crearea operei, a se adăuga :

„Conform uzanțelor profesiunii, s-a convenit în mod expres că această remunerare include drepturile de autor datorate coordonatorului de colecție ca remunerare a participării sale la crearea operelor publicate în cadrul colecției".

[3] A se adăuga eventual :

„Editorul va achita şi coordonatorului de colecție ..... % din încasările nete percepute de el cu prilejul exploatării drepturilor derivate şi anexe aferente cărților publicate în cadrul colecției pe baza prezentului contract".

* Cu toate taxele incluse – n. trad.

(Sau o altă formulă, după cum urmează :)

(*ori*) ..... F la acceptarea manuscrisului complet
(*ori*) ..... F la darea bunului de tipar
(*ori*) ..... F la publicarea operei

Aceste avansuri vor fi integral aplicate asupra drepturilor datorate.

ARTICOLUL 6. DURATA CONTRACTULUI ŞI EVENTUALA DESFACERE

• Prezenta convenție e stabilită pentru o durată de ..... ani.

Ea va putea fi implicit reînnoită pe o durată nedeterminată la sfîrşitul acestei perioade, dacă una din părți nu o informează pe cealaltă, printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire cu ..... luni înainte de împlinirea termenului, de hotărîrea sa de a pune capăt relațiilor contractuale.

Convenția reînnoită poate fi anulată în orice moment printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire cu un preaviz de ..... luni.

Anularea contractului în condițiile stabilite mai sus nu va da loc nici unei despăgubiri de o parte sau de alta.

• Coordonatorul colecției îşi va relua, cu ocazia anulării contractului, totalitatea drepturilor sale asupra colecției pe care le va putea exploata singur sau le va putea propune unui alt editor.

Editorul se angajează ferm să nu folosească titlul colecției pentru o colecție de acelaşi gen.

El se mai angajează şi să nu publice alte cărți în colecție.

• Totuşi, editorul va putea să continue a exploata cărțile deja publicate ale căror drepturi de proprietate literară şi artistică i-au fost cedate de autori conform prezentului contract.

El va retrage în caz de retipărire sau de reeditare a acestor cărți, numele coordonatorului colecției şi titlul colecției de pe lucrările în cauză[1].

[1] Cu excepția unui alt acord între părți.

• Coordonatorul colecției va continua să perceapă timp de ..... drepturile prevăzute în contract asupra cărților din colecție pe care editorul va continua să le exploateze.

ARTICOLUL 7. CLAUZA DE NONCONCURENȚĂ

În timpul perioadei de aplicare a prezentului contract, coordonatorul colecției se va feri să creeze ori să conducă la un alt editor o colecție susceptibilă să concureze direct sau indirect pe aceea ce face obiectul prezentului contract.

Întocmit şi semnat în ..... exemplare
La ..... în ..... / ..... / .....

EDITORUL COORDONATORUL COLECȚIEI

4. CONTRACT CU UN COORDONATOR DE COLECȚIE, AUTOR AL LUCRĂRII(LOR) DIN COLECȚIA SA

Dacă activitatea de creație a coordonatorului de colecție, în sensul *Codului proprietății intelectuale,* este notabilă, se poate stabili, pentru ficcare lucrare, un contract distinct :

– contract de editare dacă este autorul unic al cărții ;

– contract de coautor dacă e vorba despre o operă de colaborare ;

–contract pentru contribuția la o carte (operă colectivă) ;

– contract de cedare de drepturi de adaptare audiovizuală.

Aceste contracte vor cuprinde o cesiune detaliată şi explicită a drepturilor şi o remunerație specială[1].

[1] *Cf.* nota 2 de la pagina 112.

4. CONTRACT CU COORDONATORUL DE COLECȚIE (NR. 2)
(Colecție aparținînd editorului, reluată de coordonatorul de colecție)

Între subsemnații :

.....

„Coordonator de colecție" pe de o parte

și

.....

„Editor" pe de altă parte

s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI. OBIECTUL CONTRACTULUI

Editorul a creat în ..... colecția cu titlul :

.....

(A se arăta principalele caracteristici ale colecției.)

Această colecție a fost condusă mai înainte de ..... care, începînd din ....., a încetat să-și mai asume această funcție.

Editorul încredințează conducerea acesteia lui ..... numit coordonatorul colecției, care acceptă.

- Se reamintește ferm de către părți că această colecție în sine, ca și ansamblul de elemente legate de ea, mai ales titlul, prezentarea și eventualele sale semne distinctive, aparțin editorului, iar coordonatorul colecției nu va putea pretinde alte drepturi decît cele enunțate în prezentul contract.
- Se mai reamintește că ....., precedentul coordonator al colecției, a păstrat, în baza contractului său cu editorul, dreptul de .... *(de precizat)*[1].
- Contractele referitoare la proprietatea literară și artistică a operelor publicate în colecție vor fi încheiate direct între editor și autori.
- În schimbul ideilor ce le va aduce și a activității sale în folosul colecției, coordonatorul colecției va beneficia de o cointeresare proporțională cu încasările provenind din exploatarea cărților din colecție în condițiile stabilite mai jos.

[1] De exemplu : menționarea numelui său, a fostei funcții pe lucrările existente, dacă e cazul pe lucrările ce urmează a fi publicate [mai ales cele pentru care el a angajat editura înainte de data anulării contractului].

ARTICOLUL 2. ROLUL COORDONATORULUI COLECŢIEI

A se relua, aşa cum e, articolul 2 din precedentul contract nr. 1 (pagina 110) şi a se adăuga la sfîrşit :

S-a convenit în mod expres că prezenta cesiune nu priveşte decît contribuţiile vizate mai jos şi făcînd obiectul unei publicări într-o carte din cadrul colecţiei, în baza prezentului contract.

ARTICOLUL 3. ATRIBUŢIILE EDITORULUI

• Editorul va decide singur[1] :

– titlurile şi autorii ce urmează a fi publicaţi ;
– frecvenţa publicării ;
– orientările viitoare ale colecţiei, după propunerea şi avizul coordonatorului de colecţie.

• Va fi singur răspunzător de efectuarea operaţiunilor ulterioare deciziei de publicare şi în mod special de cele de producţie şi de comercializare.
Va decide îndeosebi singur :

– prezentarea lucrărilor ;
– stabilirea tirajelor ;
– datele de punere în vînzare ;
– operaţiunile promoţionale ;
– preţul de vînzare.

ARTICOLUL 4. REMUNERAREA COORDONATORULUI COLECŢIEI

A se relua aşa cum e articolul 4 din contractul cu coordonatorul de colecţie nr. 1 (pagina 111), adăugîndu-se paragraful următor :

S-a convenit în mod expres că, în afara perioadei de aplicare a prezentului contract, coordonatorul de colecţie nu va putea revendica nici un drept asupra cărţilor publicate.

[1] A se adapta acest articol, dacă s-a convenit ca responsabilul colecţiei să intervină mai mult decît s-a arătat aici. [Se poate face referire la contractul nr. 1, cf. p. 109.]

ARTICOLUL 5. PREZENTAREA CONTURILOR ŞI PLATA DREPTURILOR

A se relua aşa cum e articolul 5 din contractul cu coordonatorul de colecţie nr. 1 (pagina 112).

ARTICOLUL 6. DURATA CONTRACTULUI ŞI EVENTUALA DESFACERE

A se relua aşa cum sînt primele 4 paragrafe ale articolului 6 din contractul cu coordonatorul de colecţie nr. 1 (pagina 113).
(A se adăuga următoarele paragrafe) :

Coordonatorul de colecţie va primi, după expirarea prezentului contract, drepturile la care se face referire mai sus timp de ..... ani.

Totuşi, coordonatorul de colecţie nu va putea pretinde plata nici unui drept pentru cărţile publicate după plecarea sa, cu excepţia celui ce priveşte cărţile îngrijite de el în perioada anterioară scadenţei contractului şi publicate ulterior.

Editorul nu va fi obligat să includă numele coordonatorului de colecţie pe lucrările retipărite după plecarea sa.

ARTICOLUL 7. CLAUZA DE NONCONCURENŢĂ

În timpul perioadei de aplicare a prezentului contract şi ..... ani după scadenţa contractului, dacă e desfăcut din cauza sa, coordonatorul de colecţie se va feri să creeze ori să conducă la un alt editor o colecţie susceptibilă să o concurezc direct sau indirect pe cea care face obiectul prezentului contract.

Întocmit şi semnat în ..... exemplare
La ..... în ..... / ..... / .....

EDITORUL COORDONATORUL DE COLECŢIE

4. CONTRACT CU COORDONATORUL DE COLECȚIE (NR. 3)
(Colecție creată la inițiativa editorului)

Între subsemnații :

.....

numit mai jos „Coordonatorul colecției" pe de o parte,
și :

.....

numit mai jos „Editorul" pe de altă parte,
s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI. OBIECTUL CONTRACTULUI

• Editorul a hotărît crearea unei colecții purtînd titlul (provizoriu)

.....

și ale cărei caracteristici sînt următoarele .....

El a încredințat conducerea acesteia lui ..... numit(ă) mai jos coordonatorul colecției, care accceptă.

• Se reamintește în mod expres părților că această colecție, precum și toate elementele legate de ea, îndeosebi titlul, prezentarea și eventualele sale semne distinctive aparțin editorului fără ca numitul coordonator de colecție să poată pretinde alte drepturi băneşti decît cele enunțate în prezentul contract.

• Contractele referitoare la proprietatea literară și artistică a operelor publicate în cadrul colecției vor fi încheiate direct între editor și autori.

• În schimbul ideilor pe care le va aduce și a activității sale în folosul colecției, coordonatorul colecției va beneficia de o participare proporțională cu încasările provenind din exploatarea cărților colecției, în condițiile stabilite mai jos.

ARTICOLUL 2. ROLUL COORDONATORULUI DE COLECȚIE

A se relua așa cum e articolul 2 din contractul cu coordonatorul de colecție nr. 1 (paginile 110–112) și nr. 2 (pagina 117).

ARTICOLUL 3. ATRIBUȚIILE EDITORULUI

Editorul va decide singur[1] :
– titlurile şi autorii ce urmează a fi publicați ;
– frecvența publicării ;
– orientările viitoare ale colecției după propunerea şi avizul coordonatorului colecției.

Editorul este singur răspunzător de efectuarea operațiunilor ulterioare deciziei de publicare şi în special de cele privind producția şi comercializarea.

El va decide singur :
– prezentarea lucrărilor ;
– stabilirea tirajelor ;
– datele de punere în vînzare ;
– operațiunile promoționale ;
– prețul de vînzare şi evoluția sa.

ARTICOLUL 4. REMUNERAREA COORDONATORULUI DE COLECȚIE

ARTICOLUL 5. PREZENTAREA CONTURILOR ŞI PLATA DREPTURILOR

A se relua aşa cum sînt articolele din contractul cu coordonatorul de colecție nr. 2 (paginile 117–118).

ARTICOLUL 6. DURATA CONTRACTULUI ŞI EVENTUALA SA DESFACERE

A se relua aşa cum e articolul din contractul cu coordonatorul de colecție nr. 2 (pagina 118).

ARTICOLUL 7. CLAUZA DE NONCONCURENȚĂ

A se relua aşa cum e articolul din contractul cu coordonatorul de colecție nr. 2 (pagina 118).

Întocmit şi semnat în ..... exemplare
La ..... în ..... / ..... / .....

EDITORUL COORDONATORUL DE COLECȚIE

---

[1] A se adapta acest articol, dacă s-a convenit că responsabilul colecției intervine mai mult decît s-a arătat aici. [Se poate face referire la contractul nr. 1 cf. pp. 111–112.]

5. CONTRACT PENTRU REDACTAREA UNEI CONTRIBUȚII LA O OPERĂ COLECTIVĂ

Între subsemnații :
Societatea .....
numită mai jos „Editorul" pe de o parte,
și :
.....
numit mai jos „Autorul" pe de altă parte,
s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI

Editorul întreprinde[1] realizarea, la inițiativa și sub conducerea sa, a unei lucrări pe care intenționează să o publice și care va reuni diferite contribuții, cu titlul (provizoriu) : .....

El îi încredințează autorului, care acceptă, redactarea unui articol / a ..... articole* privind subiectul(ele) următor(oare) :
.....
(a se preciza numărul de semne – sau numărul de pagini dactilografiate cu ... ... semne – de articol / de fiecare articol).

Avîndu-se în vedere imperativele producției, autorul va trebui să predea articolul / articolele* cel mai tîrziu la data de .....

Autorul va preda articolul / articolele sale editorului sub formă dactilografiată și va păstra un exemplar[2].
.....
(sau contract cu acceptare de ofertă)

Autorul consimte să-i facă editorului o ofertă în vederea achiziționării dreptului de a-i edita și publica contribuția, oferta aceasta fiind valabilă timp de două luni de la remiterea sa de către autor.

* A se suprima mențiunile inutile.
[1] Sau : editorul urmărește realizarea ...
[2] Sau : sub formă de dischetă.

Dacă editorul acceptă această ofertă, îl va informa pe autor în scris, iar contractul de editare va fi supus tuturor dispozițiilor prezente.

Dacă editorul nu acceptă oferta în termen de două luni, va restitui textele furnizate de autor, ce va fi liber să dispună de ele cum va dori.

.....

Autorul se angajează să efectueze, în termen de ..... toate modificările cerute de editor, conform reglementărilor de formă impuse[1].

În cazul nerespectării calendarului stabilit mai sus, editorul își rezervă dreptul de a rezilia contractul fără a-i achita vreo despăgubire autorului, și de a încredința redactarea textelor unui alt autor.

ARTICOLUL 2. DREPTURI CEDATE

Autorul îi cedează cu titlu exclusiv editorului toate drepturile de reproducere și de reprezentare referitoare la contribuția sa, ce vor putea fi exploatate de editor sau de un terț autorizat sau cesionar pe toată durata proprietății literare, în toate limbile și toate țările și prin toate procedeele actuale sau viitoare, pe toate suporturile, în mod izolat sau într-o lucrare reunind mai multe opere.

Autorul îi garantează editorului folosința drepturilor cedate împotriva oricăror neînțelegeri, revendicări sau evicțiuni. El declară îndeosebi că articolul(elc) sînt în întregime originale și nu conțin nici un împrumut, din vreo operă, cc ar fi susceptibil să angajeze responsabilitatea editorului.

ARTICOLUL 3. REMUNERAREA

Editorul îi va achita autorului un drept forfetar și definitiv dintr-o sumă totală brută de ..... F.

Această sumă va fi achitată la acceptarea contribuției.

.....

(sau contract cu acceptare de ofertă)

Editorul se angajează să-i achite autorului, în luna acceptării ofertei, un drept forfetar și definitiv dintr-o sumă totală brută de ..... F.

[1] Această clauză are un caracter oarecum formal, deoarece, la o operă colectivă, numai responsabilul editorial decide unitatea tuturor elementelor ce alcătuiesc lucrarea.

ARTICOLUL 4. MODIFICĂRI

Ţinîndu-se cont de caracteristicile lucrării, publicată la iniţiativa şi sub conducerea editorului şi în care se vor îmbina diferitele contribuţii, s-a convenit că editorul va putea sistematiza sau actualiza contribuţia autorului, fără ca lucrul acesta să ducă la vreo schimbare în privinţa sumei totale a drepturilor de autor stipulate în articolul 3.

ARTICOLUL 5. MENŢIONAREA NUMELUI AUTORULUI

Editorul va avea grijă ca numele şi titlurile autorului să figureze în paginile de cuprins ale lucrării[1].

ARTICOLUL 6. „BUN DE TIPAR"

Autorul se angajează să returneze bunul de tipar în cel mult ..... zile după trimiterea acestuia din urmă de către editor. Dacă termenul e depăşit, editorul va fi în drept să considere că acordul autorului a fost obţinut tacit.

ARTICOLUL 7. NEACCEPTAREA CONTRIBUŢIEI DE CĂTRE EDITOR[2]

Dacă, în pofida eforturilor depuse de ambele părţi, contribuţia autorului nu poate fi acceptată de editor, fie din motive de calitate, fie din cauza nepotrivirii cu obiectul şi spiritul publicaţiei, autorul va primi o sumă forfetară egală cu jumătate din preţul convenit la articolul 3 şi îşi va redobîndi libertatea drepturilor sale.

Întocmit şi semnat în ..... exemplare
La ..... în ..... / ..... / .....

AUTORUL EDITORUL

Prezentul contract, ce îl reia pe cel stabilit de SNE, a fost completat după examinarea unor diverse contracte de editori.

[1] Sau „la începutul ori la sfîrşitul fiecărui articol".
[2] Acest articol se suprimă în cazul adoptării formulei „cu acceptarea de ofertă".

6. CONTRACT PENTRU TRADUCEREA UNEI OPERE DE LITERATURĂ GENERALĂ

Modelul de contract reprodus de noi mai jos este în conformitate cu „Codul uzanţelor de traducere a unei opere de literatură generală 1993"[1]. El îl înlocuieşte pe cel semnat în 1984.

Între subsemnaţii :

.....

numit mai jos „Traducătorul" pe de o parte,

şi :

.....

numit mai jos „Editorul" pe de altă parte,

s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI. STABILIREA TRADUCERII[2]

1. Editorul îi încredinţează traducătorului, care acceptă, grija de a traduce personal în limba franceză lucrarea lui ..... ce are ca titlu ..... şi pentru care editorul a dobîndit dreptul exclusiv de traducere, de publicare şi de exploatare în limba franceză.

2. Traducătorul se angajează să predea editorului, cel mai tîrziu la data de ..... un manuscris complet, dactilografiat pe o singură faţă, cu spaţiu dublu între rînduri, al traducerii sub forma sa încheiată[3].

Traducătorul declară că păstrează o copie a acestui manuscris.

Dacă traducătorul nu predă manuscrisul la data convenită, contractul va fi reziliat din oficiu din vina sa. În acest caz, traducătorul va trebui să restituie

[1] În martie 1993, Societatea Oamenilor de Litere, Asociaţia Traducătorilor de Literatură din Franţa, Societatea Franceză a Traducătorilor şi Sindicatul Naţional al Editorilor au ratificat acest nou „Cod al uzanţelor".

În continuarea acestui contract, dăm cîteva adaosuri luate din Cod şi recomandăm lectura sa integrală.

[2] A se anexa la prezentul contract toate dispoziţiile din contractul de editare în limba franceză, susceptibile să influenţeze relaţiile dintre traducător şi editor.

[3] Pentru coeditări, a se preciza că traducerea va trebui să respecte numărul de rînduri şi semne indicate de editor (sau un număr de rînduri / semne corespunzînd ediţiei străine).

partea din avans încasată deja. Totodată, editorul ar putea acorda în scris un termen traducătorului, în aceleaşi condiţii şi cu aceleaşi consecinţe.

3. Părţile convin că aplicarea prezentului contract nu va fi afectată de relaţiile contractuale dintre editor şi autorul operei traduse sau alc celor în drept.

Totodată, editorul nu va putea fi făcut răspunzător de neexecutarea totală sau parţială a prezentului contract, produsă independent de voinţa sa, prin aplicarea unor clauze ale contractului de publicare în limba franceză sau prin exercitarea, de autorul operei traduse sau de cei îndreptăţiţi, a dreptului moral ori a oricărui drept echivalent.

4. Traducătorul predă un text de calitate literară, conştiincios şi îngrijit conform cu regulile artei şi exigenţele profesiunii, precum şi cu dispoziţiile speciale ale contractului.

5. La predarea manuscrisului, traducătorul semnalează punctele asupra cărora a efectuat verificări deosebite. Orice aport critic al traducătorului trebuie aprobat de editor, care-şi asumă conducerea tehnică şi literară a lucrării.

6. Manuscrisele şi documentele furnizate de traducător sînt proprietatea editorului[1].

ARTICOLUL 2. REVIZUIREA SAU MODIFICAREA TRADUCERII

1. Revizuirea traducerii

Traducerea este stabilită la iniţiativa editorului, care-şi asumă responsabilitatea. El îl informează pe traducător despre clauzele contractului ce-l leagă de autor sau de reprezentantul său, în măsura în care acestea pot avea o influenţă asupra executării contractului. El este judecător al calităţii traducerii şi, în această calitate, al soluţiei dintr-un eventual conflict între autor şi traducător.

Editorul poate refuza traducerea din motive de calitate sau să-i condiţioneze acceptarea de o revizuire a textului. El îl înştiinţează pe traducător printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire.

• Dacă traducătorul acceptă să-şi revizuiască singur traducerea, va primi remuneraţia prevăzută în contract, fără nici o diminuare sau creştere.

[1] *Sau* : Manuscrisele şi documentele furnizate de traducător rămîn proprietatea sa, editorul răspunzînd de ele timp de un an începînd de la încheierea publicării.

• Dacă traducătorul refuză să-şi revadă traducerea, editorul o poate face el însuşi ori să o încredinţeze unui terţ.

În acest caz, drepturile de autor prevăzute în contract vor fi repartizate între traducător şi persoana care a efectuat revizuirea, în funcţie de participarea lor respectivă la traducerea încheiată şi acceptată. În această situaţie, traducătorul îşi rezervă dreptul de a refuza ca numele lui să figureze pe lucrare.

Între ambele cazuri, termenul de revizuire şi data de plată a restului de avans vor fi fixate de comun acord.

2. Modificarea traducerii

Dacă editorul cere o modificare importantă a textului din alte motive decît cel al calităţii traducerii, se va fixa de comun acord un drept bănesc suplimentar.

Dacă traducătorul refuză să-şi modifice traducerea, editorul va putea efectua el însuşi remanierea sau o poate încredinţa unui terţ.

În acest caz, traducătorul va primi, fără nici o diminuare, suma prevăzută în contract.

ARTICOLUL 3. OPŢIUNE

Traducătorul acceptă să-i ofere editorului, începînd de la semnarea prezentului contract, o opţiune exclusivă în vederea cedării drepturilor patrimoniale asupra traducerii.

Opţiunea astfel oferită editorului va expira la ..... luni după predarea traducerii[1].

Editorul va putea, în limitele acestui termen, să ceară revizuirea sau modificarea traducerii, în condiţiile prevăzute la articolul 2.

Un nou termen de stabilit pentru opţiune, pe o durată identică cu cel dinainte, îi va fi atunci acordat traducătorului, începînd de la predarea traducerii revăzute sau modificate.

[1] Se recomandă ca acest termen să fie de două luni.

În acest caz, relaţiile dintre părţi vor fi determinate, pentru exploatarea drepturilor patrimoniale aferente traducerii, prin dispoziţiile articolului 4 şi următoarelor din prezentul contract[1].

Dacă traducătorul nu acceptă noua opţiune, contractul va lua sfîrşit din oficiu la încheierea termenului prevăzut la prima opţiune.

Traducătorul va păstra partea din avans achitată deja cu titlul de dezicere forfetară.

El îşi va redobîndi libertatea, începînd cu această dată, de a-şi exploata drepturile patrimoniale aferente traducerii, fără prejudicierea drepturilor autorului operei originale.

ARTICOLUL 4. CEDAREA DREPTURILOR ŞI EDITAREA TRADUCERII

1. Traducătorul îi cedează cu titlu exclusiv editorului, care acceptă, pentru el şi cei în drept, drepturile de reproducere şi de reprezentare aferente traducerii ce face obiectul prezentului contract, în limitele şi condiţiile stabilite mai jos, cu excepţia drepturilor de adaptare audiovizuală care trebuie să facă obiectul unui contract scris pe un document distinct, conform articolului L. 131–3 din *Codul proprietăţii intelectuale*.

Drepturile de reproducere şi de reprezentare cedate vor putea fi exploatate în toate limbile[2] şi în toate ţările, sub toate formele şi prezentările şi prin toate procedeele actuale şi viitoare.

2. Cesiunea e acceptată pe durata proprietăţii literare după legile franceze şi străine, precum şi după convenţiile internaţionale, actuale şi viitoare[3].

3. Traducătorul îi garantează editorului folosinţa integrală şi liberă de orice servitute a drepturilor cedate şi conferite prin prezentul contract împotriva oricăror neînţelegeri, revendicări sau evicţiuni.

4. De partea sa, editorul se angajează să asigure, pe cheltuiala şi răspunderea sa, publicarea traducerii sub formă de carte şi se va strădui să-i creeze, printr-o difuzare în public şi pe lîngă terţi susceptibili a fi interesaţi, condiţii favorabile

[1] A se adăuga dacă e cazul : „şi prin contract de cedare a drepturilor de adaptare audiovizuală".
[2] Numai dacă lucrarea de origine aparţine domeniului public.
[3] Sau : pe o durată de ..... ani începînd de la semnarea prezentului contract.

unei exploatări sub alte forme, în limitele dreptului de care dispune asupra operei originale.

Traducerea fiind un accesoriu al operei tradusc, traducătorul nu va putea pretinde publicarea sau exploatarea traducerii dacă editorul îşi pierde drepturile corespunzătoare asupra operei originale.

În acest caz, traducătorul va păstra drepturile băneşti deja plătite cu titlu de dezicere forfetară.

5. Toate drepturile de proprietate literară ale autorului şi ale editorului operei originale şi a celor în drept sînt rezervate în mod expres.

ARTICOLUL 5. ÎNTINDEREA CESIUNII[1]

1. Traducătorul îi cedează în mod formal editorului, cu titlu exclusiv şi pe durata prezentului contract, dreptul de a reproduce, de a publica şi de a exploata traducerea sub formă de carte.

2. Prezenta cesiune mai cuprinde pentru editor, cu titlu exclusiv şi pe durata prezentului contract, dreptul de a reproduce şi de a reprezenta, de a publica şi de a exploata traducerea în limitele următoare :

a) Drept de reproducere, de adaptare şi de traducere grafică

• Dreptul de a reproduce în întregime sau în parte traducerea pe orice suport grafic actual sau viitor şi mai ales prin tipărire, fotocopiere, microreproducere sau de carte sub alte prezentări decît ediția principală.

• Dreptul de adaptare în întregime sau în parte a traducerii sub formă modificată, restrînsă ori extinsă prin integrarea unor elemente noi şi de reproducere a acestor adaptări pe orice suport grafic actual sau viitor, şi mai ales ca pre- sau post-publicare.

• Dreptul de a traduce sau de a permite să se traducă traducerea în toate limbile altele decît limba originară şi de a reproduce aceste traduceri pe orice suport actual sau viitor[2].

[1] Această cesiune e valabilă doar pentru drepturile de reproducere şi drepturile de reprezentare altele decît audiovizuale.

[2] E un caz destul de frecvent, îndeosebi cînd opera a fost scrisă şi publicată într-o limbă de mică circulație, ca, de pildă, daneza, tradusă apoi în franceză. Un nou editor, să spunem italian, poate prefera să traducă opera daneză după versiunea franceză (NDLR).

• Dreptul de a percepe şi de a determina perceperea în toate ţările a drepturilor băneşti ocazionate de reprografierea privată sau nu, prin orice procedeu, în întregime sau în parte a traducerii şi a adaptărilor sale ori a traducerilor.

b) Dreptul de reproducere, de adaptare sau de traducere altul decît grafic

• Dreptul de a reproduce în întregime sau în parte traducerea pe orice suport de înregistrare actual sau viitor, îndeosebi discul, banda magnetică, discheta, placa de memorie, diapozitivul, microfilmul, CD-ROM-ul, CD-I-ul [cu excepţia operelor audiovizuale].

• Dreptul de a adapta şi de a traduce în întregime sau în parte traducerea în toate limbile pentru toate exploatările altele decît grafice, în special exploatarea sonoră, vizuală, radiofonică sau electronică, cu excepţia, totodată, a adaptărilor audiovizuale şi de a reproduce aceste adaptări pe orice suport de înregistrare actual sau viitor.

c) Dreptul de reprezentare

• Dreptul de a reprezenta în întregime sau în parte traducerea şi adaptările şi traducerile sale, cu excepţia adaptărilor audiovizuale, prin orice procedeu actual sau viitor de comunicare către public şi mai ales prin lectură publică, reprezentaţie publică şi teledifuzare, teatru şi alte reprezentări scenice.

d) Remunerare pentru copiere privată

Avînd în vedere prejudiciul comun ce le e cauzat prin utilizarea privată a tehnicilor de reproducere a operelor sonore, editorul îl va reprezenta pe traducător la toate negocierile referitoare la dreptul la remunerare pentru copiere privată instituit prin articolul L. 311–1 din *Codul proprietăţii intelectuale* şi îi va achita remuneraţia în condiţiile prevăzute în articolul 9 al prezentului contract.

3. Drepturile cedate la paragrafele de mai sus nu vor putea fi exercitate decît cu respectarea drepturilor autorului şi editorului operei originale.

Traducătorul recunoaşte formal că exercitarea acestor drepturi ar putea fi declarată imposibilă de către autorul şi editorul operei originale fără ca responsabilitatea editorului să fie angajată prin acest lucru.

4. Sub rezerva de a proceda el însuşi la publicarea operei în librărie, s-a convenit că editorul e abilitat să acorde unor terţi, atît în Franţa cît şi în străinătate, dacă e cazul prin cesiune, toate autorizările de a reproduce şi de a reprezenta,

de a publica şi de a exploata traducerea în limita drepturilor ce-i sînt conferite prin prezentul contract, inclusiv cel de publicare sub formă de carte.

Traducătorul se angajează să-i comunice editorului orice ofertă făcută de un terţ.

Anularea prezentului contract nu va influenţa asupra validităţii cesiunilor sau a autorizărilor acordate anterior de editor unor terţi, ce vor continua să-şi producă efectul faţă de toate părţile.

ARTICOLUL 6. OBLIGAŢIILE EDITORULUI

1. Editorul se angajează să publice traducerea sub formă de carte în condiţiile prevăzute de prezentul contract şi să asigure acestei cărţi o exploatare permanentă şi continuă, precum şi o difuzare comercială, conform uzanţelor profesiunii.

În acest scop, s-a convenit publicarea cărţii într-un termen de ..... cu începere de la acceptarea ofertei.

Dacă editorul nu publică lucrarea în acest răstimp, traducătorului i se datorează avansul în întregime.

Dacă, în pofida acceptării ofertei, editorul nu începe să publice traducerea, sau în cazul epuizării reeditării sale în ..... luni de la somaţia ce-i va fi trimisă printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire de către traducător, contractul va fi reziliat din oficiu, cu excepţia cazului de forţă majoră.

În acest caz, traducătorul va dobîndi întregul avans cu titlu de dezicere forfetară şi îşi va relua toate drepturile asupra operei.

2. Dacă editorul, păstrîndu-şi drepturile, va relua ulterior, direct sau indirect, exploatarea traducerii, drepturile proporţionale prevăzute în contract vor afecta avansul plătit anterior.

3. Editorul se angajează ca numele traducătorului să figureze pe pagina de titlu, precum şi pe prima pagină a copertei sau pe a patra pagină a copertei. Numele traducătorului va figura, în măsura posibilului, pe documentele campaniei promoţionale şi de publicitate.

ARTICOLUL 7. PREDAREA TRADUCERII

1. Traducătorul va preda editorului, cel mai tîrziu în ..... zile de la acceptarea ofertei, un manuscris definitiv şi complet, dactilografiat pe o singură parte, ori sub formă de dischetă, revăzut cu grijă şi pus la punct pentru tipar, în aşa fel încît să se reducă la minimum cheltuielile de corectură.

Autorul se angajează să păstreze o copie a manuscrisului.

2. Editorul îi va remite traducătorului, în dublu exemplar, tiparele de probă din care primul va putea fi în şpalt[1].

Editorul îl va informa pe traducător, cît mai repede, despre data la care îi vor fi înapoiate corecturile şi termenul ce-i va fi acordat.

Traducătorul se angajează să le citească şi să corecteze fiecare dintre ele într-un termen de maximum ..... şi să restituie ultimul cu bunul de tipar.

În cazul în care traducătorul nu predă corecturile în termenele fixate, editorul e îndreptăţit să considere că bunul de tipar a fost dat.

Costul corecturilor făcute de traducător din proprie iniţiativă pe un text definitiv şi complet va fi suportat de acesta.

ARTICOLUL 8. ATRIBUŢIILE EDITORULUI

1. Formatul, prezentarea lucrării şi preţul de vînzare vor fi stabilite de editor.

2. Tirajul va fi, de asemenea, fixat de editor.

Totodată, primul tiraj va trebui să fie de minimum ..... exemplare.

3. Datele de punere în vînzare vor fi fixate de editor, cu condiţia respectării celor enunţate în articolul 6 al prezentului contract.

ARTICOLUL 9. REMUNERAREA TRADUCĂTORULUI

Ca preţ al cesiunii, editorul îi va achita traducătorului, pentru fiecare exemplar vîndut, o sumă corespunzătoare cu ..... % din preţul de vînzare fără taxe fixat de editor.

În drepturile de autor nu vor fi luate în calcul :

– exemplarele destinate serviciului de presă, activităţii promoţionale şi de publicitate, depozitului legal sau exemplarele justificative ;

[1] Fiecare editor e liber să stabilească condiţiile tehnice în care remite corecturile traducătorilor.

– exemplarele remise gratuit traducătorului.

Editorul va achita traducătorului, cu titlu de avans asupra drepturilor, o sumă de ..... F,

astfel repartizată :

..... F la semnarea contractului,
..... F la acceptarea opțiunii prevăzută în articolul 3[1].

ARTICOLUL 10. PREZENTAREA CONTURILOR, PLATA DREPTURILOR ŞI INFORMAREA TRADUCĂTORULUI

Editorul îl va informa pe traducător :

– despre data punerii în vînzare ;
– despre cesiunile importante de drepturi derivate şi anexe.

Contul drepturilor datorate traducătorului va fi închis în fiecare an la .....

Atunci cînd contul anual al traducătorului va fi creditor cu o sumă mai mare de ..... F, editorul îi va trimite extrasul în următoarele şase luni de la încheierea conturilor.

Atunci cînd contul anual al traducătorului va fi creditor cu o sumă mai mică de ..... F, drepturile băneşti îi vor fi plătite traducătorului din momentul cînd totalurile cumulate vor depăşi această sumă.

Extrasele de cont vor include mai ales indicația :
– diferitele tiraje ale cărții,
– prețul de vînzare fără taxe şi eventualele sale variații.

Data obişnuită de încheiere a conturilor este în ..... al fiecărui an.

ARTICOLUL 11. CAZUL NEFERICIT

În caz de incendiu, inundație sau orice alt caz accidental sau de forță majoră, avînd drept consecință deteriorarea, distrugerea sau dispariția în totalitate sau în

[1] În materie de traducere, în Codul uzanțelor sînt prevăzute mai multe sisteme de amortisment al avansului. Cf. p. 135.

În privința remunerării drepturilor derivate şi anexe, precum şi a cesiunilor către terți, a se prevedea procentajele atribuite traducătorului, în special pentru cesiunea către un club sau alte drepturi enumerate în articolul 5.

parte a exemplarelor din stoc, editorul nu va putea fi făcut răspunzător pentru exemplarele deteriorate, distruse ori dispărute şi nu îi va datora traducătorului nici drepturi băneşti şi nici vreo altă despăgubire referitoare la aceste exemplare.

ARTICOLUL 12. VÎNZARE LA PREŢ REDUS ORI DISTRUGERE

1. În caz de vînzare în pierdere, editorul, după cc l-a avertizat din timp pe traducător printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire, va fi în măsură :

• Fie să vîndă exemplarele din stoc cu preţ redus, cu precizarea că beneficiul acestei vînzări va fi dobîndit de el fără drepturi de autor dacă lucrările sînt revîndute cu mai puţin de 20% din preţul de vînzare şi că, în cazul contrar, traducătorul îşi va încasa drepturile calculate la suma totală a preţului de vînzare la cumpărător.

• Fie să treacă la o distrugere totală.

2. Dacă, într-un anumit moment, editorul deţine în depozit un stoc din lucrare mai mare decît consideră el a fi necesar, va avea dreptul, fără ca din acest motiv contractul să poată fi reziliat şi cu condiţia să fie satisfăcute comenzile, ca o parte din acest stoc să fie distrusă sau vîndută cu preţ redus.

ARTICOLUL 13

• Prezentul contract angajează moştenitorii şi pe toţi cei în drept din partea traducătorului.

• Editorul îl va informa pe traducător despre rezilierea contractului de editare în limba franceză.

Traducătorul va obţine rezilierca contractului în formele la care se referă articolul L. 132–17 din *Codul proprietăţii intelectuale.*

Părţile reamintesc că drepturilc traducătorului trebuie să fie apărate.

ARTICOLUL 14

Orice diferend prilejuit de prezentul contract va fi supus unei concilieri mai înainte de a se recurge la justiţie.

ARTICOLUL 15. CLAUZE SPECIALE

În acest articol, poate fi necesar a se preciza criteriile pe care va trebui să le respecte traducerea. Nerespectarea acestor criterii îi va permite editorului să refuze textul şi să justifice faptul ca opţiunea prevăzută în articolul 3 să nu fie respectată.

Articolul poate fi redactat astfel :

Prezenta traducere va trebui să fie conform următoarelor criterii :
– în ce priveşte adaptarea stilului la public .....
– în ce priveşte adaptarea la colecţia în care este publicată .....
.....
– în ce priveşte adaptarca la un context francez .....
– în ce priveşte (alte criterii) .....

Întocmit şi semnat în ..... exemplare
La ..... în ..... / ..... / .....

TRADUCĂTORUL EDITORUL

„Codul uzanţelor pentru traducerea unei opere de literatură generală" precizează în mod special :

– „Traducătorul semnalează la predarea textului său locurile în care a efectuat intervenţii sau verificări deosebite".

– „Atunci cînd un editor îi cere traducătorului o modificare importantă a textului din motive ce nu ţin de calitatea traducerii (tăietură, actualizare, adaptare la un public nou, inserţia unui aparat critic), iar această eventualitate n-a fost prevăzută în contract, acesta are dreptul la o sumă suplimentară".

– „Părţile recomandă, cu scopul realizării unei mai bune participări a traducătorilor la succesul lucrărilor, ca modalităţile de aplicare a sumei proporţionale să fie de exemplu :

– Un avans şi două procente diferite din dreptul de autor proporţional, primul aplicîndu-se pînă la amortismentul avansului, iar cel de al doilea după amortismentul avansului.

Primul din aceste procente, mai mare decît al doilea, permite un amortisment accelerat al avansului. El nu se va mai aplica atunci cînd avansul va fi amortizat.

Cu excepția unei înțelegeri contrare, drepturile provenind din exploatări derivate şi anexe nu intră în amortismentul avansului".

(sau)

– „un avans şi un singur procent care se aplică după depăşirea unui număr de ..... exemplare vîndute. Acest număr e fixat în contract, îndeosebi în funcție de natura lucrării, de tipul de colecție în care e publicată, ca şi de notorietatea autorului operei originale.

În acest caz, drepturile provenind din exploatările derivate şi anexe nu intră în amortismentul avansului".

„Drepturile fiind calculate prin referire la numărul de exemplare vîndute, completarea de tiraj nu se aplică".

„Editorul nu poate transmite, cu titlu gratuit sau oneros ori pe cale de contribuție socială, beneficiul contractului de traducere către un terț, independent de fondurile sale de comerț, fără a fi obținut în prealabil autorizarea traducătorului".

7. CONTRACT ÎNCHEIAT CU UN PACKAGER

Între subsemnații :

.....

considerat mai jos „Packagerul"

și

.....

considerat mai jos „Editorul",

s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI. OBIECTUL CONTRACTULUI

Packagerul îi propune editorului proiectul unei colecții[1], provizoriu intitulată .....

mai jos numită colecția.

Această colecție este condusă de[2] .....

Autorul este (autorii sînt) .....

Principalele caracteristici ale colecției sînt :

Numărul de lucrări ..... (prevăzute în prezentul contract).

Titluri (provizorii) ale lucrărilor .....

Concept editorial .....

Publicul căruia îi e destinată colecția .....

Format ..... × ..... mm.

Număr de pagini ..... din care ..... p. în ..... culori.

Număr de ilustrații pentru fiecare lucrare : (aproximativ) .....

(să se precizeze aproximativ : ..... scheme, ... fotografii, ... desene, ... hărți etc.)

Deviz :

– totalul costurilor la o primă estimare ..... F per lucrare[3]

– totalul costurilor variabile per lucrare ..... F[4]

Calendarul de realizare a lucrărilor .....

(sau)

Deviz global per lucrare ..... F

Drepturi de autor ..... %

Data (datele) de publicare a lucrărilor .....

[1] Sau : „unei cărți" și să se facă rectificarea la toate clauzele contractului.

[2] Se anulează această mențiune dacă packagerul asigură coordonarea colecției. La lucrările importante, eventualul coordonator de colecție poate fi înlocuit cu un redactor pentru fiecare lucrare.

[3] Această mențiune se păstrează doar dacă packagerul își asumă fabricația lucrării.

[4] Această mențiune se păstrează doar dacă editorul își asumă fabricația lucrării.

ARTICOLUL 2. OPŢIUNE PRIVIND COLECŢIA

1. Packagerul îi acordă editorului posibilitatea de a opta exclusiv asupra publicării colecţici, cc va rămîne în vigoare pe o durată de ..... luni, începînd din ....., packagerul angajîndu-se să predea proiectul, precum şi devizele corcspunzătoare, cel mai tîrziu în ..... [1]

2. Editorul îi va aduce la cunoştinţă packagerului, printr-o scrisoare recomandată cu aviz dc primire, decizia sa de a accepta oferta ce i-a fost făcută. În acest caz, colaborarea între părţi va fi determinată de articolele 3 şi următoarele ale prezcntului cotract.

3. Dacă editorul nu optează pentru ofertă, prezentul contract va fi anulat din oficiu la scadenţa tcrmenului de opţiune. Acest termen va putea fi prelungit în urma înţelegerii întrc părţi, fără ca articolele 3 şi următoarele să intre în vigoare.

Sumele deja vărsate packagerului nu vor fi contestate.

ARTICOLUL 3. OBLIGAŢIILE PACKAGERULUI

1. Packagerul, sub controlul şi în colaborare permanentă cu editorul, va asigura :
– concepţia editorială a colecţiei ;
– propunerea unor titluri de lucrări, editorul rezervîndu-şi doar dreptul de a accepta acelc titluri ;
– comanda acestor textc şi urmărirea predării lor de către autori, conform planificării pentru fiecare lucrare ;
– cererile de reproducere a unor extrase de text, reproduse în lucrări, de la posesorii drepturilor ;
– punerea la punct a textelor pentru bunul de cules *(a se preciza dacă packagerul asigură culegerea)* ;
– căutarea de documente pentru ilustraţie şi obţinerea tuturor autorizărilor necesare, ale căror copii vor fi încredinţate editorului *(dacă packagerul are conducerea şi gestionarea dosarului iconografic, pe lîngă fotografi şi agenţii)* ;
– comanda ilustraţiilor la desenatori, cartografi etc., precum şi controlul calităţii şi predării lor ;
– paginarea, ca şi toate operaţiile de relectură, pînă la bunul pentru film[2], precum şi supravegherea bunului de tipar.

2. Packagerul sc angajează să predea editorului ccl mai tîrziu :
– în ..... textele cu bunul de cules (sau dichetele), păstrînd o copie ;

[1] *Sau* : „care va rămînc în vigoare timp de ... luni începînd de la data semnării prezentului contract".
[2] Să se precizeze dacă packagerul asigură şi paginarea în PAO şi executarea filmelor.

– în ..... dosarul iconografic complet ;
– în ..... paginarea definitivă şi bunul pentru filme.

Packagerul va depune toate eforturile, în diversele stadii ale realizării şi ale producţiei, pentru a se reduce la minimum cheltuielile de corectură.

3. Dacă editorul consideră necesar a se face modificări, mai ales în scopul respectării caracteristicilor colecţiei, packagerul se angajează să le efectueze, fără o remuneraţie suplimentară, într-un termen ce va fi convenit.

4. Dacă, după somaţia printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire, packagerul nu-şi respectă obligaţiile, editorul va fi în drept să rezilieze contractul. În acest caz, packagerul va trebui să restituie sumele ce i-au fost achitate sub rezerva despăgubirilor ce i-ar putea fi cerute.

ARTICOLUL 4. REMUNERAŢII

Pentru realizarea colecţiei, adică ..... lucrări citate în prezentul contract, editorul se angajează să-i achite packagerului suma forfetară şi definitivă de ..... F fără taxe *(să se precizeze : per lucrare sau pentru x titluri).*

Aceste plăţi vor fi efectuate după cum urmează[1] :

..... % la semnarea contractului ;
..... % la primirea textelor ;
..... % la primirea ilustraţiilor[2] ;
..... % la primirea paginării definitive ;
..... % la predarea bunului de tipar.

Remuneraţia convenită include toate sumele achitate către terţi[3], cu excepţia drepturilor de autor ce fac obiectul unor contracte prevăzute în articolul 5.

ARTICOLUL 5. CESIUNEA DREPTURILOR

Contractele cu autorii, legate de această colecţie, vor fi stabilite şi încheiate direct între editor şi autori.

[1] Să se adapteze aceste plăţi în cazul unei eşalonări în timp a amintitelor lucrări. Se pot stabili şi alte forme de plată. Amintim că sumele achitate packagerului nu sînt supuse dispoziţiilor legii din 11 martie 1957 şi ale CPI.
[2] Adaptaţi această plată în funcţie de opţiunea aleasă la articolul 3.
[3] De exemplu, re-scriitorii, tehnoredactorii etc.

ARTICOLUL 6. ÎNTINDEREA CESIUNII

1. Packagerul îi cedează editorului, cu titlu exclusiv, drepturile de reproducere şi de reprezentare deţinute de el asupra colecţiei. Acestea vor putea fi exploatate în toate limbile şi în toate ţările, sub toate formele şi prezentările şi prin toate procedeele, atît actuale cît şi viitoare.

2. Cesiunea se acordă pe o durată de cincizeci de ani începînd de la data semnării prezentului contract.

3. Packagerul este garantul în faţa editorului pentru folosirea drepturilor cedate împotriva oricăror neînţelegeri, evicţiuni sau reclamaţii.

El declară că fiecare lucrare e în întregime originală şi nu conţine nici un împrumut din opere de orice natură, ce ar fi susceptibil să angajeze responsabilitatea editorului.

Se mai convine că packagerul se obligă să obţină toate autorizările necesare, inclusiv drepturile pentru întreaga lume, pentru reproducerea fotografiilor conţinute în fiecare lucrare[1].

ARTICOLUL 7. OBLIGAŢIILE EDITORULUI

1. Editorul se angajează să publice colecţia în condiţiile prevăzute în prezentul contract cu autorii.

2. Editorul se angajează ca pe fiecare exemplar să figureze numele packagerului, pseudonimul sau sigla indicată de acesta.

3. Editorul se angajează să menţioneze numele packagerului şi calitatea sa de autor al proiectului cu ocazia oricărei promovări[2] sau exploatări a fiecărei cărţi.

ARTICOLUL 8. COINTERESARE PROPORŢIONALĂ

În schimbul exploatării exclusive a colecţiei pe care o cedează editorului, packagerul va beneficia de o cointeresare proporţională cu încasările provenind din această exploatare în condiţiile următoare.

[1] Acest paragraf se suprimă, dacă editorul asigură responsabilitatea negocierii cu fotografii şi agenţiile fotografice precum şi gestionarea drepturilor.

[2] Acest angajament nu e respectat întotdeauna, iar editorul va veghea la aplicarea lui. Cesiunile către cluburi, editori străini etc. se vor încheia cu obligaţia terţilor de a menţiona numele packagerului.

Editorul va achita packagerului ..... % din preţul public fără taxe[1] pentru fiecare exemplar vîndut din lucrările publicate în condiţiile prezentului contract[2].

ARTICOLUL 9. PREZENTAREA CONTURILOR ŞI SUMA DE PLATĂ

Conturile vînzărilor şi cesiunilor de drepturi aferente fiecărui titlu din colecţie vor fi încheiate în fiecare an la data de .....

Conturile vor fi prezentate, iar sumele datorate packagerului vor fi achitate în ..... luni de la încheierea lor.

ARTICOLUL 10. ANULAREA CONTRACTULUI

În cazul neîndeplinirii vreunei obligaţii prevăzute în contract, el va putea fi anulat printr-o scrisoare recomandată cu aviz de primire trimisă de partea lezată.

ARTICOLUL 11. CLAUZA DE NONCONCURENŢĂ

Timp de cinci ani, packagerul nu va putea propune unui alt editor un proiect de colecţie sau de lucrare susceptibil să-l concureze direct sau indirect pe cel ce face obiectul prezentului contract.

ARTICOLUL 12

Toate contestaţiile legate de prezentul contract vor fi supuse tribunalelor competente din .....

Întocmit şi semnat în ..... exemplare

La ..... în ..... / ..... / .....

PACKAGERUL EDITORUL

Prezentul contract, care-l reia pe cel stabilit de SNE, a fost completat după studierea unor diverse contracte de editare. Deoarece mulţi packageri realizează colecţii, noi am preferat această formulă şi nu contractul pentru o singură lucrare. Dacă orice contract poate fi modificat, acesta, mai mult ca oricare altul, este deosebit, căci multe dispoziţii speciale pretind o abordare diferită.

---

[1] *Sau* : „..... % din încasările fără taxe provenind din exploatarea fiecărui titlu al colecţiei".
[2] *A se adăuga eventual paragraful următor* : „Editorul îi va achita de asemenea packagerului ..... % din încasările scutite de cheltuieli şi taxe percepute de el pentru exploatarea drepturilor derivate şi anexe aferente fiecărui titlu al colecţiei, obiect al prezentului contract".

8. CONTRACT CU ILUSTRATORUL

Între subsemnații :

.....

numit mai jos „Ilustratorul“[1] pe de o parte,

și :

.....

numit mai jos „Editorul“ pe de altă parte,

s-a convenit ceea ce urmează :

....., Ilustrator, îi cedează lui ....., Editor, care acceptă, pentru el și pentru cei în drept, dreptul de a tipări, de a publica și de a reproduce, cu respectarea dreptului moral al autorului, sub toate formele (și mai ales prin ediții în formule curente, de lux, ilustrate, populare, de cluburi), în toate limbile și în toate țările, și de a vinde pe cheltuiala și pe răspunderea sa, lucrarea intitulată :

.....

Prezenta cesiune, acordată cu titlu exclusiv, este făcută în condițiile generale de mai jos, sub rezerva unor dispoziții rezultînd din clauze speciale adăugate, eventual, după condițiile generale.

ARTICOLUL ÎNTÎI

Prezenta cesiune e valabilă în toate locurile și pe tot timpul cît va dura proprietatea Autorului, a celor în drept sau a reprezentanților săi, conform legislațiilor atît franceze cît și străine și convențiilor internaționale, actuale sau viitoare, privind proprietatea artistică, inclusiv eventuale prelungiri ce ar putea fi aduse acestei durate.

Autorul îi garantează Editorului folosința dreptului cedat împotriva oricăror neînțelegeri, revendicări sau evicțiuni.

ARTICOLUL 2

Autorul se angajează să-i predea Editorului desenele sale perfect pregătite pentru [gravură și] tipărire, în termenele impuse de Editor și respectînd indicațiile

[1] Pentru *Codul proprietății intelectuale,* ilustratorul este un autor. Noi am respectat mențiunea „Autor“ în corpul contractului, dar în majoritatea editurilor se transcrie de obicei „ilustrator“. Pentru serviciile de contracte și de drepturi de autor, această formulă, mai clară, va evita riscurile de a fi confundat cu autorul textului operei (NDLR).

acestuia[1]. Editorul se angajează să nu le aducă nici o modificare tehnică o dată acordul încheiat.

Desenele şi documentele furnizate de Autor vor rămîne proprietatca sa şi îi vor fi restituite după ce se încheie producţia, Editorul fiind răspunzător pentru acestea doar timp de un an de la încheierea producţiei.

ARTICOLUL 3

Formatele şi prezentările vor fi stabilite de Editor, la fel ca şi preţul de vînzare al volumelor.

Cifra tirajelor va fi fixată de Editor şi va trebui să fie de minimum ..... exemplare pentru primul tiraj.

Datele de punere în vînzare, sub rezerva celor menţionate mai jos pentru prima ediţie, vor fi alese tot de Editor, ţinîndu-se cont de interesul comun al părţilor.

ARTICOLUL 4

Editorul se angajează să publice opera în condiţiile prevăzute în articolul precedent, în forma şi potrivit cu modurile de prezentare folosite de obicei şi pe care Autorul declară că le cunoaşte. În acest scop, s-a convenit că prima ediţie în formulă curentă va fi realizată de el într-un termen de ..... începînd cu acceptarea definitivă a ilustraţiilor.

Dacă termenul e depăşit, prezentul contract va fi reziliat din oficiu în situaţia că Editorul nu începe publicarea operei în ..... luni de la somaţia ce-i va fi trimisă prin scrisoare recomandată de Autor. Machetele[2], ce aparţin legal Autorului, îi vor fi restituite, iar toate sumele plătite dinainte din drepturilor băneşti ale acestuia din urmă, vor fi dobîndite cu titlu de daune interese forfetare.

Editorul se angajează să nu aducă nici o modificare operei fără autorizarea scrisă a Autorului.

El se angajează ca pe fiecare exemplar să apară numele Autorului, pseudonimul sau marca indicată de el.

[1] A se adăuga, eventual, obligaţia de a se micşora desenele la aceeaşi scară, de a se prevedea un supliment de „material" pentru ilustraţiile pe pagină plină sau de a se realiza desenele pe un acelaşi suport pentru paginile duble. Pot fi precizate şi caracteristicile hîrtiei (NDLR).
[2] Sau crochiuri, schiţe etc.

Pe orice material publicitar, catalog, planşă separată pentru expoziție sau eşantion se va menționa numele Autorului.

Editorul se angajează să asigure operei o exploatare permanentă şi continuă, precum şi difuzare comercială, conform uzanțelor profesiunii.

În consecință, în cazul în care edițiile operei sînt pe cale de a se epuiza, prezentul contract va fi reziliat din oficiu dacă Editorul nu trece la o reeditare în termen de un an de la somația, trimisă prin scrisoare recomandată, a Autorului. Atunci, accsta îşi va redobîndi pur şi simplu libera dispunere de drepturile asupra operei sale, iar Editorul va fi eliberat de orice obligație sau despăgubire față de Autor.

ARTICOLUL 5

A – Pentru cedarea dreptului de editare mai sus prevăzută, Editorul îi va plăti Autorului, pentru fiecare exemplar vîndut, o sumă corespunzătoare prețului de catalog HT :

..... % pentru exemplarele broşate ale ediției formulă uzuală ;
..... % pentru exemplarele pe o anumită hîrtie ;
..... % pentru exemplarele pe hîrtie de lux ;
..... % pentru edițiile de popularizare.

Pentru edițiile legate, suma va fi diminuată proporțional cu partea costurilor de legare din totalul cheltuielilor.

Drepturile de autor nu se aplică la :

a) exemplarele destinate a acoperi defectele de fabricație, pierderile, degradările. Numărul acestor exemplare e fixat de obicei la 10% ;
b) exemplarele de autor, exemplarele rezervate pentru serviciul de presă, al căror număr nu va depăşi ..... exemplare şi nici la cele distribuite cu preț redus (50% din prețul de catalog sau mai mic) în interesul publicității ce urmează a se face lucrării.

B – Editorul se angajează să-i plătească autorului, în avans, şi ca un acont din procentajul mai sus prevăzut şi din drepturile ce-i revin din cesiunile ce vor fi mai jos consimțite, o sumă echivalentă cu drepturile sale de autor din vînzarea a ..... exemplare[1].

[1] Sau să se stabilească suma avansului, ce poate fi eşalonată, la acceptarea desenelor.

Toate sumele plătite în avans din procentajele mai sus fixate pentru cedarea drepturilor de editare vor reprezenta drepturile băneşti ce urmează a-i reveni autorului din numărul de exemplare vîndute ce vor reieşi din aplicarea preţurilor de catalog practicată în momentul achitării sumelor.

Toate drepturile de autor plătite în avans nu se vor majora şi nici diminua în cazul schimbării preţului de catalog.

C – Autorul va dispune din primul tiraj, pentru uz personal, de ..... exemplare. Cele pe care le va dori în plus, îi vor fi facturate cu ..... % rabat din preţul de catalog. Acestea nu pot fi cedate.

D – În conformitate cu uzanţele, s-a căzut de acord ca în caz de vînzare în pierdere, adică atunci cînd după ..... ani împliniţi de la punerea în vînzare, vînzarea anuală va scădea sub ..... % (5 sau 10%) din ultimul tiraj, Editorul va avea dreptul să soldeze exemplarele rămase în stoc. Suma realizată din aceasta îi va rămîne dobîndită fără drept de autor, dacă lucrările sînt vîndute cu mai puţin de 25% din preţul de catalog.

În caz contrar, autorul îşi va încasa drepturile din suma totală a preţului de sold.

Autorul, prevenit obligatoriu despre această lichidare cu o lună mai înainte, va trebui ca în cincisprezece zile să-i facă cunoscut Editorului dacă preferă să răscumpere el însuşi lucrările. Dacă pînă la urmă, răscumpără stocul, nu va putea pune în vînzare volumele, el însuşi ori prin mandatar, decît după ce a scos din titlu şi de pe copertă numele Editorului.

Pe de altă parte, dacă într-o perioadă oarecare, după ..... ani începînd de la publicare, Editorul are în depozit un stoc mai mare de lucrări pe care nu-l consideră necesar la asigurarea comenzilor curente de vînzare, el va avea dreptul, fără ca pentru aceasta contractul să fie reziliat, atîta vreme cît cererile de livrare vor putea fi satisfăcute, să distrugă sau să vîndă cu preţ redus parte din acest stoc la preţul pe care-l va putea obţine.

ARTICOLUL 6

În schimbul obligaţiilor asumate de Editor prin aplicarea dispoziţiilor rezultate din clauzele precedente şi mai ales prin angajamentul luat de a-i publica opera în termenul fixat şi de a-i asigura o exploatare permanentă şi continuă, Autorul, avînd în vedere :

– pe de o parte, că publicarea îi va asigura operei sale o cunoaştere publică ce-i poate oferi posibilitatea unei exploatări a drepturilor de reproducere ;

– iar pe de altă parte, importanța riscurilor luate de Editor, îi cedează, în mod formal, cu titlu exclusiv, acestuia, pe toată durata aplicării prezentului contract, în afara dreptului de editare ce face obiectul articolelor precedente :

a) dreptul de a publica opera în toate limbile cu ilustrațiile ediției franceze ;
b) dreptul de a reproduce în întregime sau în parte opera ca pre- sau post-publicare şi de a o adapta şi reproduce în ediție prescurtată sau restrînsă ;
c) dreptul de reproducere prin fotocopiere sau microfilme.

Autorul îl autorizează pe Editor să folosească, cu titlu gratuit, pentru publicitatea exclusivă a lucrării, unul sau mai multe desene ce figurează în lucrare.

Editorul va asigura exploatarea tuturor acestor drepturi în condițiile potrivite a-i permite Autorului protejarea dreptului său moral.

ARTICOLUL 7. EXPLOATAREA DE CĂTRE EDITOR

Exploatarea personală de către Editor a drepturilor a căror cesiune a fost consimțită prin aplicarea articolului precedent, va avea drept consecință plata în contul Autorului :

a) a unei sume de ..... % calculată conform condițiilor prevăzute în articolul 5 de mai sus, pentru ediția aflată în librărie a operei, atunci cînd reproducerea sa va prilejui o publicare în librărie ;
b) a unei sume de ..... % din încasările provenite din exploatarea drepturilor de reproducere prin alt procedeu ;
c) a unei sume ce va fi fixată de acord între părți, sau, în lipsa unei expertize, conform uzanțelor, atunci cînd suportul nu e destinat decît parțial operei sau adaptării sale.

ARTICOLUL 8

Cu condiția obligației de a efectua el însuşi publicarea operei în librărie, s-a convenit că Editorul e abilitat să acorde unor terți, la nevoie prin cesiune, toate autorizările de exploatare pe care le va considera necesare, inclusiv cele de publicare în librărie, altele decît ediția curentă.

Autorul se angajează să-i comunice Editorului toate cererile ce-i vor fi adresate de un terț în vederea achiziționării drepturilor asupra operei pentru orice reproducere.

Editorul va trebui să-i plătească Autorului ..... % din sumele nete şi fără taxe provenind din toate cesiunile, din toate drepturile de reproducere, consimțite de el unor terți în virtutea primului paragraf din prezentul articol.

ARTICOLUL 9

Conturile tuturor drepturilor datorate Autorului vor fi încheiate şi furnizate o dată pe an la data de .....

Soldul creditor îi va fi achitat cel mai tîrziu în a treia lună după închiderea conturilor.

ARTICOLUL 10

Rezilierea prezentului contract nu va influența valabilitatea cesiunilor acordate de Editor unor terți înaintea rezilierii.

ARTICOLUL 11

Prezentul contract angajează, în integralitatea sa, moştenitorii şi pe toți cei în drept din partea Autorului.

ARTICOLUL 12

Prezentul contract fiind conceput conform dispozițiilor din *Codul proprietății intelectuale,* pentru orice contestație atribuirea de jurisdicție se face la tribunalele competente ale departamentului Seine[1].

Întocmit şi semnat în ..... exemplare

La ..... în ..... / ..... / .....

AUTORUL EDITORUL

---

[1] Sau orice alt departament.

9. SCRISOARE-CONTRACT CU ILUSTRATORUL
(Contribuție la ilustrarea unei lucrări)

D. .....

Vă mulțumim de a fi acceptat să participați la ilustrarea lucrării (titlu provizoriu) :
.....
Editorul va deține exclusivitatea exploatării contribuției dumneavoastră.

Prezenta comandă are ca obiect ..... ilustrații în alb-negru / în culori*, ce trebuie predate cel mai tîrziu în .....[1]. Pe măsura realizării lucrării, vi s-ar mai putea cere un supliment de ilustrații pentru care vom conveni, de comun acord, data de remitere.

Editorul își rezervă dreptul de a aprecia calitatea desenelor dumneavoastră în funcție de unitatea operei. El vă poate cere orice modificare și / sau își rezervă dreptul de a aduce orice modificare ce s-ar dovedi necesară.

La acceptarea desenelor dumneavoastră, vă va fi achitată o remunerare forfetară și definitivă de ..... F[2].

Remunerarea va acoperi orice reproducere a acestor desene în toate edițiile și adaptările lucrării în limbile franceză și străine.

Numele dumneavoastră (sau pseudonimul) va fi menționat la copyright-ul ilustrațiilor.

Desenele originale vă vor fi restituite[3] la cel mult ..... luni după publicarea lucrării.

* A se omite mențiunea inutilă.

[1] A se adăuga, eventual, obligația ca desenele să fie micșorate la aceeași scară, de a se prevedea un supliment de „material" pentru ilustrațiile pe pagină plină sau de a se realiza desenele pe un același suport pentru paginile duble. Se vor preciza caracteristicile hîrtiei alese (NDLR).

[2] Pentru orice comandă suplimentară de desene, suma totală va fi stabilită între părți. Dacă aceste desene corespund cu cele din prima comandă, lichidarea va fi prevăzută la o cotă-parte din numărul desenelor. Pentru desenele cu un nivel de dificultate asemănător, poate fi propus un preț unitar.

[3] Eventual, această mențiune nu privește anumite desene tehnice (de exemplu diagrame, scheme, figuri geometrice etc.)

Această scrisoare-contract vă este adresată în dublu exemplar şi vă rugăm a ne înapoia unul din ele purtînd semnătura dumneavoastră şi mențiunea „citit şi aprobat".

La ..... în ..... / ..... / .....

ILUSTRATORUL EDITORUL

Anexe

Drepturi de reproducere pentru operele muzicale

Anumite lucrări, în special cele pentru tineret, fasciculele şi enciclopediile sînt însoţite de opere muzicale. Editorul are obligaţia să obţină autorizaţia de reproducere, în schimbul unei remunerări, de la SACEM şi de la SDRM. Amintim şi că dreptul de citare muzicală ca şi cel de citare grafică nu există. Cererile de autorizare şi remunerările sînt obligatorii.

Drepturi de reproducere pentru opere multimedia

Opera multimedia este o „operă ce încorporează pe un acelaşi suport unul sau mai multe din elementele următoare : text, sunet, imagini fixe sau în mişcare, programe informatice, a căror structură şi acces sînt determinate de un soft ce permite interactivitatea".

O nouă „Livre blanc du Groupe audiovisuel et multimédia de l'édition" recenzează *Problemele juridice referitoare la operele multimedia*[2]. În 116 pagini sînt analizate :

– natura juridică a operei (adaptată sau operă de creaţie, operă de colaborare sau colectivă) ;
– relaţiile cu intervenienţii privind produsul multimedia (autori şi auxiliari ai creaţiei, partenerii editorului) ;
– relaţiile cu utilizatorii operei multimedia.

În plus, această publicaţie propune şase modele de contracte, „considerate ca o simplă bază de plecare" :

- un model de clauze referitoare la fixarea pe un suport electronic a unei opere fixate pe un suport tipărit, avîndu-se în vedere adaptările şi modificările eventuale ;
- un model de clauze referitoare la relaţiile dintre un editor / producător şi un prestator de servicii ;

[1] SACEM : Societatea Autorilor, Compozitorilor şi Editorilor de muzică. SDRM : Societatea pentru administrarea dreptului de reproducere mecanică a autorilor, compozitorilor şi editorilor. *Cf.* art. consacrate acestor organisme în cap. XIV.

[2] Disponibil la SNE, Paris, trim. 4 1994.

• un contract între un editor / producător şi un intervenient avînd calitatea de autor al ansamblului operei ;
• un contract între un editor / producător şi autorul unei contribuţii special create pentru operă, constituind doar un element accesoriu ;
• un contract între un editor / producător şi persoana fizică sau morală deţinătoare a drepturilor asupra operei preexistente ;
• un model de contract între un editor / producător şi un fotograf sau o agenţie fotografică.

Cu un glosar şi tabele concise, această publicaţie aminteşte de „Notions sommaires sur le copyright américain à l'intention des practiciens du multimédia" [Noţiuni sumare despre copyright-ul american în ajutorul practicienilor multimedia] de André Lucas.

Editorii de operc multimedia trebuie să ia cunoştinţă de această publicaţie, ce nu poate fi rezumată în prezentul tratat. Mai adăugăm că SNE a creat o structură de lucru specifică produselor multimedia : Grupul audiovizual şi multimedia al editării (GAME). Consultarea Cărţii albe şi participarea la lucrările GAME sînt esenţiale pentru orice editor doritor să tragă concluzii asupra noilor tehnologii şi a evoluţiei lor.

Drepturi de reproducere în materie de ilustrare fotografică

Cf. p. 459.

Drepturi de reproducere a operelor de artă preexistente

Cf. p. 474.

Sancțiuni pentru atingerile aduse dreptului de autor

Despre contrafacere şi despre plagiat

„Orice editare de scrieri, de compoziție muzicală, de desen, de pictură sau de orice altă producție, tipărită sau gravată în întregime sau în parte, fără a se ține seama de legile şi reglemetările referitoare la proprietatea autorilor este o contrafacere ; iar orice contrafacere e un delict" se specifică în articolul 335-2 din *Codul proprietății intelectuale,* unde se precizează că acesta priveşte „orice reproducere, reprezentare sau difuzare prin orice fel de mijloace a unei opere de creație prin încălcarea drepturilor de autor aşa cum sînt ele definite şi reglementate prin lege". Nici unii eminenți autori contemporani nu s-au putut sustrage contrafacerii : citäm, de exemplu, edițiile neautorizate ale cursurilor lui Michel Foucault, Roland Barthes şi Jacques Lacan. Contrafacerea s-a extins la CD-ROM : cel conținînd *Encyclopaedia Universalis* a fost reprodus fraudulos în 1996, editorul intentînd imediat proces de urmărire în justiție.

Dovada de bună credință a plagiatorului trebuie să fie adusă dc el. Acesta poate fi o persoană ce nu deține nici un drept asupra operei, de exemplu un editor sau un cesionar care a cedat drepturile încălcînd reglementările în vigoare ; chiar şi autorul poate fi acționat în justiție dacă şi-a cedat drepturile unui terț şi n-a respectat angajamentele din contract.

Cine poate acționa în justiție un plagiator? Autorul sau / şi posesorul dreptului (în general editorul său), precum şi societățile de autor, sindicatele profesionale şi Centrul Național al Cărții pot face acest lucru.

Dacă falsificatorul a reprodus o operă sau o fracțiune de operă fără a o modifica, delictul e uşor de recunoscut, dar dacă el a operat schimbări şi modificări – evident un plagiat – sarcina judecătorilor devine mult mai complexă. Ei trebuie să aprecieze asemănările şi nu diferențele. După Eugène Pouillet, „dacă împrumutul e bine disimulat, cu atîta abilitate îmbinat cu părțile originale încît devine aproape imposibil de recunoscut sub noile veşminte cu care e acoperit, şi ceea ce face ca autorul lucrării imitate să nu aibă de suferit din această cauză nici în ceea ce priveşte reputația sa şi nici financiar, judecătorul ar putea decide că plagiatul nu merge pînă la contrafacere".

Mai ales în ce priveşte opera literară, Henri Desbois a amintit cu pertinență că ea se bazează pe trei elemente : ideea, structura şi exprimarea. Ideea nefiind

protejabilă, doar structura şi / sau exprimarea pot ţine de contrafacere[1]. Numele de personaje şi de opere – cu condiţia să fie originale – sînt protejate, ca şi titlurile.

Dacă există contrafacere, partea lezată se va adresa tribunalului care va putea, conform articolelor L. 332–1 la L. 332–4 din *Codul proprietăţii intelectuale,* să dispună :

– „suspendarea oricărei producţii în curs ce vizează reproducerea ilicită a unei opere" ;

– „punerea sub sechestru, indiferent de dată sau oră, a exemplarelor constituind o reproducere ilicită a operei, deja realizate sau în curs de realizare, a încasărilor, precum şi a exemplarelor ilicit folosite" ;

– „confiscarea încasărilor provenite din orice reproducere, reprezentare ori difuzare, prin orice mijloc, a unei opere de creaţie, efectuată cu încălcarea drepturilor de autor".

Partea ce face obiectul sechestrului poate cere, la rîndul său, tribunalului, ridicarea sechestrului sau limitarea efectelor conform articolului L. 332–2, în condiţiile precizate de acesta.

„Contrafacerea în Franţa a unor lucrări publicate în Franţa sau în străinătate este pedepsită cu doi ani de închisoare şi o amendă de 1.000.000 F" (art. L. 335–2).

„Cu aceleaşi pedepse vor fi sancţionate vînzarea, exportul şi importul de lucrări contrafăcute". (Art. L. 335–2.) „În caz de recidivă, pedepsele sînt dublate" (art. L. 335–5).

Acţionarea pentru concurenţă neloială

Notăm că editorul poate, în cazurile în care delictul nu intră sub incidenţa legii privind proprietatea literară şi artistică, să intenteze o acţiune judecătorească pentru concurenţă neloială (conform articolelor 1382 şi 1383 din Codul civil). După cum precizează Emmanuel Pierrat[2], „pentru ca o jurisdicţie să reţină calificarea de concurenţă neloială, sînt necesare trei elemente : o acţiune rău intenţionată, un prejudiciu şi o legătură între ele". Aşa se întîmplă, de exemplu, cu o copertă care, folosind elemente prea apropiate de o copertare existentă, riscă să stîrnească confuzie în rîndul clienţilor din librării şi să-i abată

[1] În octombrie 1995, în faţa tribunalului suprem din Paris, Hatier l-a citat pe Nathan pentru contrafacere referitor la lucrarea sa *Conjugaison*, calificînd-o drept „o copie fidelă a lui Bescherelle". Tribunalul considerînd ca „plîngerea de contrafacere era bine întemeiată", Nathan a făcut apel, beneficiind astfel, pînă la noul termen de judecată, de caracterul suspensiv al apelului şi a vîndut în continuare lucrarea.

[2] Pierrat (Emmanuel), *Guide du droit d'auteur à l'usage des éditeurs,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1995.

pe aceştia de la o colecţie recunoscută. În acest caz, confuzia a fost voită cu bună ştiinţă. Şi publicitatea poate face obiectul unei acţionări în judecată pentru concurenţă neloială.

Piratarea la scara internaţională

Reamintim că reproducerea frauduloasă a operelor protejate se practică în mod curent în anumite ţări. ONU a fost sesizată de numeroase state şi a încercat să ia măsuri împotriva concurenţei neloiale, ce lezează foarte tare autori şi editori din multe ţări. Guvernele din majoritatea ţărilor şi cele din Uniunea Europeană s-au asociat în mod inegal la această luptă. În Orientul Mijlociu, în Asia, îndeosebi, editorii trebuie să facă faţă contrafacerii, iar, global, prejudiciul se estimează la mai multe zeci de miliarde de franci.

În 1981 şi 1987, *World Intellectual Property Organization (WIPO)*[1] a organizat primele forumuri internaţionale pentru lupta împotriva piratării, iar *International Intellectual Property Alliance (IIPA)*[2], în 1991, denunţa douăzeci şi două de ţări ce aduceau atingere copyright-urilor unor opere de autori americani. Din 1988, guvernul american întocmeşte în fiecare an o listă cu ţările ce n-au asigurat o protecţie efectivă a proprietăţii intelectuale, iar dacă ţările respective nu iau măsuri pentru eliminarea acestor practici între şase şi nouă luni, ele suferă automat sancţiuni comerciale[3].

Ar fi o eroare să se creadă că numai ţările protejate sînt victimele piratării. Editarea în facsimil a operelor reproduse fraudulos este, din păcate, uşor de făcut. Editorii germani, ca să nu-i citãm decît pe ei, publicînd lucrări universitare, au avut de înfruntat acest rău al secolului. Ediţiile frauduloase erau vîndute la porţile universităţilor, la preţuri modice şi în timp record.

În consecinţă, aşa cum preciza Comunitatea Europeană în 1989, „în lipsa unei protecţii adecvate, asistăm şi la o diminuare a investiţiilor pentru cercetare şi dezvoltare". Această problemă de fond e identică cu o altă formă de piratare, fotocopierea.

[1] Sau OMPI : Organizaţia Mondială pentru Proprietatea Intelectuală, 1211 Geneva, Chemin des Colombettes, 34. Şi OMC (Organizaţia Mondială a Comerţului) a luat, în ianuarie 1996, măsuri pentru protejarea drepturilor şi a introdus un mecanism de acţionare multilateral.

[2] Organizaţie americană.

[3] *Right*, vol. 3, nr. 3 ; *Cf.* şi intervenţia lui Fernando Guedes, „La Piraterie des livres", *Le droit d'auteur enjeu économique et culturel,* Paris, Litec, 1990.

Fotocopierea

Combaterea irezistibilei ascensiuni a fotocopierii este legitimă şi anevoioasă, într-atît se identifică azi, în întregime, cu mijloacele media. Organizarea unor campanii împotriva acestor practici cvasiindustriale, aşa cum face SNE împreună cu Centrul Francez de Copyright (CFC), în numele drepturilor autorului şi ale editorului, atinşi de o aceeaşi formă de spoliere, este o necesitate.

Atribuirea diminuării tirajelor fotocopierii este cu siguranţă bine întemeiată în privinţa publicaţiilor ştiinţifice, tehnice, medicale, universitare şi şcolare, precum şi în privinţa celor ce se raportează la ştiinţele umane şi sociale. Şi cum scăderea tirajelor duce automat la o creştere a preţului cărţii specializate, editarea are de suferit, în schimb, efectul negativ care, paradoxal, suscită şi favorizează recurgerea la „fotoplagiat", căruia îi cad victime mai ales revistele specializate.

Contribuie oare fotocopierea la o desensibilizare faţă de carte în mediile şcolare şi universitare? Manualele îşi mai păstrează preeminenţa şi trebuie acuzaţi profesorii că oferă o diversificare a textelor studiate? Pentru tinerii cititori mediocri, trezirea curiozităţii rămîne nulă, dar cei atenţi la alte surse nu sînt oare cititorii virtuali ai unor opere de care n-ar fi aflat niciodată? A face o fotocopie, a te servi de ea ca material de gîndire, înseamnă deja încurajarea lecturii.

Argumentaţia ce insistă asupra unei lecturi parţiale, în viitor, a operelor, lasă a se înţelege că orice elev sau student ar dobîndi o cunoaştere exhaustivă a acelei părţi. Ne exprimăm unele îndoieli.

Actuala slăbire a interesului pentru literatură nu poate fi atribuită fotocopierii, deoarece se ştie foarte bine că unul din motivele majore îl constituie concurenţa audiovizualului.

În schimb, fotocopierea sistematică, adesea integrală, a operelor protejate, reprezintă unul dintre cele mai mari pericole, iar extinderea sa la organisme sau administraţii puternice e la fel de condamnabilă ca şi copierea de softuri. Acţiunile conduse de SNE împotriva acestei practici generalizate – se prevede o convenţie tip între fiecare instituţie sau întreprindere, precum şi compensaţii financiare – devin o măsură indispensabilă pentru viitorul editării. În străinătate asemenea convenţii (încă rare în Franţa) au dovedit că realismul poate să învingă. Adaptarea sistemului de percepere a acestor sume va fi cu siguranţă dificilă[1]. Studii asupra modalităţilor de aplicare sînt în curs, iar bibliotecile trebuie să fie şi ele direct vizate, chiar dacă această gestionare le îngreunează sarcina?

(Se va stabili o interesantă paralelă cu crearea formatului de buzunar, ce a suscitat, la timpul său, cele mai sumbre pronosticuri în privinţa devenirii cărţii,

[1] *Cf.* p. 53, „legea franceză privind reprografierea".

dar editorii şi-au depăşit propriile temeri şi au cîştigat bătălia. În realitate, era vorba de un „transfer", iar drepturile editorilor şi autorilor au fost şi rămîn protejate).

Sînt de înţeles protestele editorilor în privinţa deturnării de fonduri reprezentate de „fotoplagiat", însă accesul generalizat la Internet va fi, în curînd, o altă formă de concurenţă redutabilă. Audiovizualul cu scopuri didactice a bătut pasul pe loc, din lipsa de interes a responsabililor de programe şi a canalelor publice sau particulare. Dar cînd programele demne de acest nume, cînd materialele vor fi disponibile pe scară mare, fotocopierea va părea, prin comparaţie, un pericol minor. Lucrările şcolare sau univesitare nu vor fi singurele ce vor avea de suferit.

Totuşi, judecata noastră privind fotocopierea nu poate fi total negativă. Ea a devenit o formă de difuzare pentru lucrări, teze de doctorat etc. cărora modalitatea editării – prea costisitoare – le rămîne inaccesibilă, ca şi samizdatele.

Vom mai nota că unii graficieni s-au asociat pentru crearea de centre de cercetare picturală ; fotocopia în culori este ridicată la rang de forme diverse, cu tiraj limitat şi numerotat. Rămîne o problemă majoră : timpul, cu siguranţă, le va distruge într-un viitor apropiat, totuşi nimic nu interzice reproducerea acestor opere în policromie.

Împrumutul cu plată sau fără plată?

Poate părea paradoxal să se menţioneze împrumutul fără plată printre atingerile aduse dreptului de autor, dar este incontestabil că această practică îi lipseşte pe autori de o parte nu tocmai neglijabilă din drepturile lor pecuniare. Totuşi, constatăm că cei ce revendică azi în modul cel mai activ împrumutul cu plată sînt editorii.

Revendicare ce apare încă din 1791, într-o scriere a filosofului Fichte : „Pînă în prezent, scriitorii nu s-au simţit lezaţi de faptul că noi le folosim scrierile, de faptul ca noi le transmitem celuilalt ca să le folosească şi el, sau că ne organizăm chiar biblioteci de împrumut în pofida daunelor ce rezultă, evident, de aici, pentru ei..."[1]

În Franţa, în timpul Restauraţiei, s-au dezvoltat numeroase cabinete de lectură sau „prăvălii de citit", fără plată, înfierate de mulţi scriitori – mai ales Balzac – căci succesul respectivelor întreprinderi compromitea vînzarea operelor. Cu toate acestea, Lucien de Rubempré îşi descoperă acolo contemporanii (în *Iluzii pierdute*).

Tot paradoxal, căci ar fi cazul să ne felicităm, editorii sînt cei alarmaţi de dezvoltarea bibliotecilor municipale, al căror număr aproape s-a dublat din

[1] În Emmanuel Kant, *op. cit.*

1980 pînă în 1991[1]. Ei afirmă că, într-o mare majoritate, marii lor cititori aparțin unei clase sociale mai curînd înstrăinate, iar această constatare i-a incitat pe editorii din SNE să-şi relanseze pretenția referitoare la împrumutul cu plată. E o formă de segregare aplicată în mai multe țări străine, dar ea reprezintă un pericol : să ne gîndim la studenți, la cei cu o situație economică precară, la comunele cu mai puțin de două mii de locuitori şi – în general – la un lectorat aflat deja sub o foarte puternică influență a altor mijloace de informare.

[1] Robine (Nicole), „État et résultats de la recherche sur l'évolution de la lecture en France", *Cahiers de l'économie du livre,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, nr. 5, martie 1991. Antoine Gallimard propune, pentru împrumutul cu plată, un barem lipsit de importanță, *cf.* „Le Métier d'éditeur", în *Le Débat,* nr. 86, sept.–oct. 1995.

Dreptul de informare limite şi sancţiuni

Atingerea adusă (intimităţii) vieţii private

Aceasta este formal interzisă prin articolul 9 din Codul civil. Orice cetăţean sau orice persoană publică are dreptul de a-i fi respectată viaţa privată (*cf.* dreptul la imagine). În caz de atingere a acestui drept, reclamantul sau cel în drept poate cere tribunalului suprimarea pasajelor delictuoase, chiar confiscarea lucrării. Aprecierea judecătorului e variabilă în funcţie de persoanele vizate şi niciodată nu e îndeajuns recomandată prudenţa pentru biografii sau chiar autobiografii unde se fac referiri la anturaj.

Acest drept, aşa cum ne-a reamintit un proces din 1996 avînd ca obiect lucrarea doctorului Gubler, *Le Grand Secret* (Plon éditeur), este aplicabil şi *post mortem*. Astfel, familia lui François Mitterand a obţinut confiscarea lucrării la care ne-am referit, precum şi daune interese.

Cazul permite să amintim că orice persoană obligată să păstreze secretul profesional (de exemplu un medic), care încalcă această interdicţie, este pasibilă de pedepsele prevăzute de Codul penal. Autorul, coautorul şi editorul lucrării mai sus amintite au fost daţi în judecată pentru „atingere adusă secretului profesional"[1].

Deciziile Ministerului de Interne

Confiscările prin decizie administrativă a Ministrului de Interne au fost relativ frecvente în timpul războiului din Algeria[2] şi al evenimentelor din mai 1968. De atunci, ele s-au rărit şi privesc, în general, publicaţii străine, motivarea fiind „controlul pericolului privind ordinea publică". Astfel a fost, de pildă, cazul

[1] Doctorul Gubler a fost condamnat de a 17-a cameră a tribunalului corecţional din Paris la patru luni de închisoare cu suspendare pentru violarea secretului medical. În plus, prima cameră a tribunalului civil a confirmat, în octombrie 1996, interdicţia de difuzare a lucrării amintite. Olivier Orban, dr. Gubler şi coautorul său, precum şi Plon, au fost condamnaţi la plata, cu titlu de daune interese, a sumei de 100.000 F Danielei Mitterand şi cîte 80.000 F fiecăruia din cei trei copii ai fostului preşedinte.

[2] Jérôme Lindon (Éditions de Minuit) a fost victima a zece interdicţii, dar nici una n-a făcut obiectul unei condamnări. Scopul urmărit de cenzori era să amîne difuzarea lucrărilor pînă ce îşi pierdeau virulenta actualitate

lucrării *Livre blanc sur la répression en Algérie* (1995). Această formă de cenzură – obiect al protestelor din partea presei sau al unor grupuri de opinie – rămîne paradoxală în epoca Comunității Europene și a unei imposibile supravegheri a informației audiovizuale.

Provocările, defăimarea, injuria, ofensele și ultrajele[1]

Legea din 29 iulie 1881 reprimă un lung șir de instigări (la furt, asasinat, jaf, incendiu, crime și delicte împotriva siguranței statului etc.) și îndeosebi, conform noului Cod penal, apologia crimelor de război, a crimelor împotriva umanității, a discriminării, a urii sau a violenței pentru apartenența la o etnie, o națiune, o rasă sau o religie, urmată de efect sau nu.

Articolul 29 din numita lege precizează : „Orice alegație sau învinuire prin care se aduce o atingere onoarei sau respectului persoanei sau a colectivului căruia îi e adusă învinuirea este o defăimare". De asemenea, „orice exprimare insultătoare, termeni de dispreț sau invectivă nesusținută prin imputarea nici unui fapt este o injurie".

Articolul 26 din aceeași lege și articolul 434–24 din noul Cod penal vizează ofensa adusă președintelui Republicii și insultele adresate autorităților și forței publice, magistraților, juraților și martorilor.

Nu se poate întocmi o listă cu informațiile interzise publicării, avînd în vedere că legislația evoluează. Dar a cere sfaturi unui avocat competent constituie o măsură de precauție. Orice aluzie la procedurile din justiție, la filiație, la minori sau la o adopție pot fi motive de proces (*cf.* p. 159–160 referitor la publicațiile pentru tineret).

În fine, citățm urmăririle în justiție pentru ultraj la bunele moravuri, ce au dat pedepse atît de aspre pînă la liberalizarea cenzurii sexuale (în jur de 1973)[2].

[1] Emmanuel Pierrat, în *Guide du droit d'auteur, op. cit.,* dă o listă exhaustivă a acestora. *Cf.* și lucrarea de față pentru „informații interzise publicării".

[2] Printre numeroșii scriitori „contemporani" acționați în justiție în Franța pentru ultraj la morala publică și la bunele moravuri, îi citățm în special pe Georges Bataille, Jean Genet, André Pieyre de Mandiargues, Henry Miller, Vladimir Nabokov și Boris Vian. Unele dintre lucrările lor au fost publicate în versiune cenzurată : anumite pasaje erau suprimate sau termenii / pasajele considerate blamabile înlocuiți cu puncte. Amintim că mulți culegători / tipografi, de teama urmăririi în justiție, refuzau să realizeze asemenea lucrări... publicate uneori sub numele unui tipograf fictiv. Alexandrian, *Histoire de la littérature érotique,* Paris, Payot, 1995. *Cf.* și noile articole referitoare la desfrîu din *Noul Cod Penal* (articolele 227–24 și urm.), Paris, Dalloz, 1995. Titlurile interzise vînzării către minori (legea din 6 iulie 1949) apar în *Journal officiel.* În septembrie 1996, un proces inedit a constrîns un editor și un autor să afișeze pe cheltuiala lor, la fiecare punct de vînzare, tăblițe arătînd că un reclamant se considera defăimat și își rezerva dreptul de a obține reparație în justiție.

Cf. articolul 227–24 din noul Cod penal.

Alte obligații ale editorului

Depozitul legal sau Agenția Bibliografică Națională (1994)

În 1537, Francisc I a creat obligativitatea depozitului legal, perpetuată în Franța pînă în zilele noastre. Aceeași obligație există și în străinătate.

Depozitul legal a răspuns la două obiective esențiale : controlul statului asupra producției tipărite și constituirea, neîncetat reînnoită, a bibliotecilor de patrimoniu, printre care, în primul rînd se află Biblioteca Națională a Franței. Ea are sarcina să întocmească pentru fiecare lucrare o notiță bibliografică completă și standardizată. Această bibliografie oficială formează un instrument de cercetare și de referință pentru achiziții, cercetare și gestionarea fondurilor bibliotecilor, fără a uita cititorii în căutare de informații.

Depozitul legal mai are și o valoare juridică și probatorie pentru protecția operei și a celor în drept, deoarece atestă data oficială a publicării.

Toate publicațiile tipărite, periodice sau nu, sînt supuse depozitului legal (cărți, broșuri, gravuri, cărți poștale ilustrate, afișe, hărți geografice etc.).

1. Cu patruzeci și opt de ore înainte de punerea în vînzare sau distribuire, editorul trebuie neapărat să depună :
– patru exemplare direct la Regia Depozitului Legal, la Biblioteca Națională a Franței, expediindu-le cu scutire de taxe sau depunîndu-le pe loc[1] ;
– un singur exemplar din retipăririle fără modificare, precum și din lucrările de lux scoase în mai puțin de trei sute de exemplare (și din stampele scoase în mai puțin de două sute de exemplare).

Fiecare expediere la serviciile Regiei Depozitului Legal trebuie să fie însoțită de o declarație reglementar completată în trei exemplare datate și semnate.

Editorii de publicații pentru tineret sînt obligați ca, în plus, să depună cinci exemplare la Ministerul de Justiție (legea din 16 iulie 1949). O „Comisie de supraveghere și de control a publicațiilor destinate copiilor și tineretului", întrunită cu regularitate, poate convoca pe cel ce răspunde de orice album sau carte în litigiu „pentru a-l informa despre imputările ce i se aduc și a-i face recomandările corespunzătoare". E vizată mai cu seamă apologia mai mult sau

[1] *Expedieri :* 2, rue Vivienne, 75084 Paris Cedex 02 ;
Depuneri pe loc : 6, rue des Petits-Champs, 75002 Paris. La sfîrșitul anului 1997, serviciul depozitului legal va fi transferat la 11, quai François Mauriac, 75706 Cedex 13.

mai puțin directă a drogului, a violenței, a indecenței și pornografiei sau a rasismului[1]. Editorilor de cărți pentru tineret li se fac în mod deosebit recomandări.

Presa, franceză și străină, este în plus supravegheată, iar comisia pronunță, mai ales împotriva publicațiilor pornografice, licențioase sau a celor despre „sexul în grup", interdicții de afișaj sau de vînzare către minori sau chiar măsuri și penalități foarte aspre.

2. La încheierea tirajului, tipograful sau producătorul trebuie să trimită două exemplare (unul singur pentru retipărire, lucrări de lux trase în mai puțin de trei sute de exemplare, precum și stampe trase în mai puțin de două sute de exemplare) la Biblioteca Națională a Franței, Regia Depozitului Legal, serviciul „tipografi", pentru atelierele situate în departamentele regiunii pariziene sau la Biblioteca municipală abilitată pentru celelalte departamente.

• *Mențiuni ce trebuie să figureze obligatoriu pe toate exemplarele unei opere trimise depozitului legal :*

– numele și domiciliul tipografului sau al producătorului ;
– țara, în cazul tipăririi în străinătate ;
– luna și anul de creație și de editare ;
– cuvintele „depozit legal", urmate de indicarea anului și a lunii de executare a depozitului ;
– pentru noile tiraje, indicarea anului în care sînt efectuate.

Aceste mențiuni sînt înscrise de obicei pe ultima pagină a lucrării sau pe pagina ce precede foaia de titlu. Ele nu sînt obligatorii pentru lucrările importate.

Să mai adăugăm că operele fonografice, audiovizuale, cinematografice, precum și cele provenite din informatică și noile tehnologii (îndeosebi operele multimedia) trebuie să facă, de asemenea, obiectul unui depozit legal.

Pînă nu de mult, majoritatea editorilor francezi își trimiteau noutățile, prin intermediul unui serviciu specializat al Sindicatului Național al Editorilor, la *Library of Congress* din Washington, pentru a-și întări protecția operelor pe plan internațional. Chiar dacă această măsură nu mai este impusă, ea rămîne recomandată de unii juriști. „Pentru a nu-i indispune pe judecători [americani]

[1] Mențiunea din legea din 16 iulie 1949 are în vedere toate publicațiile pentru tineret. Mulți editori omit această mențiune obligatorie.

invocînd beneficiul Convenţiei de la Berna, avocaţii americani îşi sfătuiesc clienţii (străini) să facă înregistrarea [la *Library of Congres*] mai înainte de a introduce o acţiune de contrafacere"[1].

Menţionarea ISBN-ului (sau a ISSN-ului)

Pe fiecare lucrare tipărită mai trebuie să figureze şi ISBN-ul (sau ISSN-ul pentru publicaţiile periodice), pe verso-ul paginii de titlu şi în josul copertei a patra sau şi în josul ultimei pagini a supracopertei. Această menţiune trebuie culeasă cu corp de literă de minimum 9. O nouă ediţie necesită atribuirea unui nou ISBN.

ISBN-ul *(International Standard Book Number)* este un număr internaţional standardizat, ce permite identificarea oricărei cărţi publicate.

– Primul segment serveşte la identificarea grupului naţional, geografic sau lingvistic unde a fost tipărită cartea, indiferent de limbă (Franţa sau ţări francofone : 2).
– Al doilea segment serveşte la identificarea editorului.
– Al treilea segment identifică lucrarea în producţia fiecărui editor.
– Al patrulea segment este o cifră de control informatic[2].

Menţionarea ISBN-ului a devenit esenţială pentru uşurarea diferitelor operaţiuni de gestionare (editori, distribuitori, librari şi alte puncte de vînzare, bibliotecari, în Franţa şi în străinătate[3]). Codul de bare, citit printr-un cititor optic, îndeplineşte aceleaşi funcţii.

Preţul unic (legea Lang)

După un regim de libertate, apoi de semilibertate în ceea ce priveşte preţul de vînzare public al cărţii, legea din 10 august 1981 stipulează obligaţia pentru editor de a fixa un preţ de vînzare pentru public acelaşi la toate punctele de vînzare. Ofertele speciale frecvente în marile magazine, supermagazine şi Fnac (aceasta practică un rabat de 20%) sînt interzise. Singurul legal rămîne rabatul de 5%[4].

[1] Strowel (Alain), *Droit d'auteur et copyright. Divergences et convergences,* Bruxelles / Paris, Bruylant et LGDF, 1993.

[2] Pentru ISBN a se adresa la Agenţia francofonă de numerotare internaţională a cărţii, 35, rue Grégoire-de-Tours, 75006. Pentru ISSN, la Centrul naţional de înregistrare a publicaţiilor în serie (CNEPS), *Biblioteca Naţională a Franţei,* Departamentul periodicelor.

[3] *Publishers' International ISBD Directory,* publ. anuală, 3 vol., München, K. G. Saur, repertoriază mai mult de 323.000 de nume şi adrese de editori din 209 ţări.

[4] Pingaud (Bernard), *Le Livre a son prix,* Paris, Ministère de la Culture, 1993 ; „La Loi sur le prix du livre : une contrainte necessaire", *Le livre français a-t-il un avenir ?, op. cit.* ; „La Loi Lang", *Le livre, mutations d'une industrie culturelle, op. cit.*

Între editor şi punctele de vînzare sînt negociate rabaturi „calitative", iar acestea trebuie să fie „superioare celor rezultate din mărimea cantităţilor achiziţionate de detailişti". E prevăzută o derogare pentru anumite organisme şi instituţii, adică instituţiile publice, instituţiile de învăţămînt şi de cercetare, sindicatele şi comitetele de întreprindere şi bibliotecile.

Totodată, preţul unic nu se aplică la cărţi editate de mai mult de doi ani, dar punctele de vînzare nu pot propune un preţ de sold decît pentru cărţile a căror ultimă procurare s-a făcut de mai mult de şase luni. De notat că reeditările de lucrări epuizate, realizate de firme specializate, la preţuri scăzute, nu se supun acestei restricţii.

Unele lanţuri de magazine combat pe faţă preţul unic, dar ansamblul profesioniştilor s-a raliat la această obligaţie care prevalează în majoritatea ţărilor europene. O unanimitate ce nu e totuşi la fel împărtăşită de toţi editorii, unii dintre ei considerînd (oficios) că prin aceasta au pierdut părţi ale pieţii. Acesta nu e cazul „operelor de creaţie", care se estimează că reprezintă 20% din piaţă.

Fabrice Piault, făcîndu-se ecoul dorinţelor (nemărturisite) a numeroşi editori şi directori comerciali, a sugerat ridicarea rabatului autorizat la 10%. El notează că „anii Lang sînt cu siguranţă cei în care magazinele multimedia şi supermagazinele şi-au dezvoltat cel mai mult partea lor de piaţă, în timp ce aceea a librăriei independente se reducea cu tot atît"[1]. Paradoxal, marile magazine îşi asigură din editare o marjă de profit mai mare decît cea provenită din majoritatea produselor pe care le comercializează.

Renunţarea la *Net Book Agreement* – ce stabilea obligativitatea preţului unic, de către numeroşi editori englezi în 1995 – şi decizia numirii unui expert care să aprecieze consecinţele pentru următorii doi ani, vor marca o evoluţie dincolo de Canalul Mînecii şi vor duce la o revizuire a legilor sau reglementărilor din alte ţări europene ? La sfîrşitul lui 1996, se consideră că piaţa cărţii s-a schimbat prea puţin.

E surprinzător, totuşi, rezultatul unei anchete comandate de Jack Lang în 1990 : „Mai mult de nouă persoane din zece ignorează complet faptul că dimensiunea comerţului nu condiţionează cu nimic preţul cărţii şi că el ar fi identic, cu o aproximaţie de 5%". Cu excepţia, bineînţeles, a ofertelor speciale ilicite !

Dispoziţiile referitoare la eventualele sancţiuni la care se expun contravenienţii au făcut obiectul unui decret din 29 decembrie 1982. Presa prezintă cu regularitate situaţia proceselor.

[1] Piault, Fabrice, *Le Livre, la fin d'un règne, op. cit.*

Operele editate
De la manuscrise propuse din proprie inițiativă la opere comandate

Schematizînd, operele propuse de autori din proprie inițiativă s-ar afla în opoziție cu cele comandate de editor. E foarte probabil că între cele două extreme se află un număr ridicat de cazuri de metisaj editorial.

Această mişcare de cerere şi ofertă se regăseşte la diverse niveluri în toate categoriile de opere editate şi noi am schițat şi am încercat să clarificăm variantele sau chiar puternicele diferențe.

Precizăm, totodată, că în suita noastră de analize n-am urmat prezentarea din *Clasificarea zecimală Dewey*[1].

Romanele

- Romanele contemporane

Pentru publicul larg, romanul simbolizează editarea. Mijloacele de comunicare – în special cel mai „eficace", televiziunea – au tendința de a-i privilegia pe

[1] Adoptată în o sută treizeci şi cinci de țări şi tradusă în treizeci de limbi, CZD este utilizată în mai mult de două sute de mii de biblioteci din întreaga lume. Tradusă din engleza americană, CZD este biblia bibliotecarilor şi a fost adoptată de numeroase țări. Principalul său scop este de a facilita liberul acces al cititorilor la fondurile bibliotecilor prin adoptarea unei notații zecimale care a adus succesul sistemului său, actualizat cu regularitate. Inspirată din aceasta, o altă clasificare, *Clasificarea zecimală universală* (CZU) a fost adoptată mai ales de bibliotecile universitare şi cele specializate. De inspirație europeană, îşi are sediul la La Haye. Dar, în acest tratat, ce încearcă să claseze principalele categorii de lucrări, ar fi fost de neconceput recurgerea la una sau la cealaltă, într-atît sînt de vaste şi diverse cîmpurile bibliografice deschise de ele. Ar fi fost, totuşi, lipsit de logică să se treacă sub tăcere aceste incomparabile instrumente de cercetare bibliografică. *Cf:* Bethery (Annie), *Abrégé de la classification décimale de Dewey,* nouă ediție începînd de la a XX-a ediție integrală în limba engleză, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1993 ; *Classification décimale universelle,* ediție medie internațională, 2 vol., Liège, CEFAL, 1993.

romancieri sau imaginea lor[1]. *Efectul Pivot* a suscitat numeroase analize semiologice şi sociologice, o carte[2] şi nenumărate cronici avîndu-i în atenţie pe succesorii săi. Presa scrisă acordă, şi ea, un loc preponderent romanului. Pasiunea de a citi echivalează cu pasiunea ce-i animă pe editori şi colaboratorii lor sateliţi, tot atîtea antene eficiente, chiar intelocraţi administrînd centre de putere : conduceri de colecţie, tribune ale presei şi jurii ale premiilor literare.

Aceste premii devin de actualitate în noiembrie (chiar şi mai devreme cu numeroasele preselecţii). Să încerci să rivalizezi cu ironia, sarcasmul şi rara aprobare a criticilor cu ocazia proclamării aleşilor este aproape imposibil. În plus, prea multe interese se interferează cînd se aleg laureaţii : membrii anumitor jurii fiind inamovibili[3], iar uneori atît de influenţi în propria casă de editură, încît ea le acordă sub formă de salarii, deghizate sau nu, avansuri fără nici o corelaţie cu vînzările scontate din operele lor. Premiile ţin de un rit, iar Sartre apreciase cu pertinenţă „o formă în care premiul apare ca fenomen social, complet independent de cei ce-l dau, mai curînd ca revenirea unei sărbători anuale şi solare ce urmează a se aşeza, fluşturatic, pe un cap ales...“[4]

Incidenţa economică a premiilor este evidentă : pentru o editură mică ea poate reprezenta o mană cerească (periculoasă dacă editorul îşi măreşte neraţional producţia), iar pentru o editură importantă se estimează între 3 şi 10% creşterea cifrei de afaceri. Confirmarea unei filiale se răsfrînge asupra intereselor grupului sau ale editurii-mamă, căci centrul său de difuzare/distribuţie va beneficia de o spectaculoasă revenire.

În plus, imaginea de marcă valorificată printr-un premiu va aduce numeroşi autori nedecişi. Desigur, se evocă la nesfîrşit iluştri autori de best-seller-uri fără nici un premiu... Premiul Goncourt îşi marchează preeminenţa cu aproximativ 300.000 de exemplare (milionul de exemplare atins de *L'Amant* de Marguerite

[1] Moati (Philippe), „La Filière du roman : de la passion à la réalité marchande?“ *Cahiers de l'économie du livre,* Éditions du Cercle de la Librairie/Ministère de la Culture, nr. 7, martie 1992.

Producţia de romane a scăzut în 1992 şi 1993, apoi s-a stabilizat în următorii doi ani, pentru a creşte puternic în 1996, cu aproximativ 20% de romane franceze în plus. Notăm că în statisticile de împrumut ale bibliotecilor, romanul figurează detaşat în frunte, cu 63,2% (*Livres Hebdo,* nr. 151, 10.3.1995).

[2] Brasey (Édouard), *L'Effet Pivot,* Paris, Ramsay, 1987.

[3] Se laudă exemplul britanic al Booker Prize, decernat de un juriu – ce se schimbă în fiecare an – alcătuit din autori, editori şi personalităţi legate de lumea cărţii, dar influenţa sa asupra vînzărilor este extrem de variabilă. În Germania, două premii principale încoronează un romancier sau un poet : *Georg-Büchner Preis* şi *Prix de la Paix,* decernate la Tîrgul de la Frankfurt. Rezultatele vînzărilor însă nu ating nici pe departe pe cele ale editării franceze. La fel se întîmplă şi în Italia, cu premiile *Strega* şi *Campiello.*

[4] *Carnets de la drôle de guerre,* ediţie nouă, Paris, Gallimard, 1995. Sartre a primit premiul populist în 1940, dar a refuzat premiul Nobel pentru literatură în 1964.

Duras fiind considerat o excepție), apoi urmează, în ordine descrescîndă, premiile Renaudot, Femina, Medicis şi Interallié, ordinea putînd să varieze în funcție de ani. Un premiu Nobel pentru literatură, consacrînd adesea un autor deja recunoscut, are o incontestabilă forță de atracție şi aduce după sine traduceri în întreaga lume, cu puternice distorsiuni de tiraj.

Multe dintre lucrările unor editori – deja citate – dezaprobă războiul premiilor şi dau liste cu numele membrilor juriilor, ca şi alte recursuri la încercări de influențare.

Manuscrisele oferite din proprie inițiativă

Editorii englezi şi americani numesc *unsolicited manuscripts* această mare masă de manuscrise primită de orice editură mai ales de cele mai recunoscute sau de cele privilegiate de reflectoarele actualității şi de valul neîntrerupt al premiilor. Operele romaneşti şi memoriile domină în mare măsură acest flux de texte care, prin întinderea sa, pune probleme. E greu de imaginat cîți scriitori virtuali, lipsiți de har, vor să acceadă la statutul de autor.

Într-o editură literară, cantitatea mare a acestor manuscrise – frecvent între o mie şi trei mii pe an – necesită o măsură de protecție a timpului : ea se traduce printr-o preselecție, deoarece multe texte, după o scurtă parcurgere, nu mai obligă la o lectură aprofundată. La scara Statelor Unite, un singur redactor primeşte mai mult de o mie de manuscrise anual, iar editorul Doubleday înregistra, la casa lui de editură, de zece ori mai mult !

Toți editorii, sau asistenții lor direcți, încearcă să-şi îndeplinească cu conştiinciozitate funcția de selectare, căci îşi aduc aminte (obsesiv) de cîteva texte ale unor autori deveniți celebri şi care nu fuseseră recunoscute de confrații lor. E citat la nesfîrşit Proust (pe care Gide n-a ştiut să-l descopere) sau Samuel Beckett a cărui primă lucrare a fost refuzată de şapte editori mai înainte de a fi publicată de Éditions de Minuit. Sau Paul Auster, respins de şaptesprezece ori. Uneori timpul de răspuns te face să greşeşti : Gaston Gallimard a tergiversat editarea cărții *Voyage au bout de la Nuit,* primul roman al lui Céline, iar acesta l-a oferit lui Robert Denoël. Hetzel refuzase, la timpul său, manuscrisul lui Jules Verne, *Paris au XX-e siècle,* pe care l-a publicat Hachette în 1994, lucrare vîndută în mai mult de 150.000 de exemplare în mai puțin de doi ani.

Multe manuscrise nu sînt adresate cuiva anume din casa de editură ; însă, sub efectul mediatizării, numeroşi directori literari sau responsabili de colecții atrag atenția solicitanților. Chiar şi preşedintele unui grup de editare primeşte manuscrise, pe care se grăbeşte să le transmită unuia dintre redactorii săi. Ca regulă generală, e fapt dovedit că nominalizarea unei trimiteri incită la mai multă atenție.

Ne imaginăm cîtă muncă cere examinarea atîtor texte : necesitatea de a ține un „caiet de primire a manuscriselor", corespondența ce urmează, fără să omitem

returnările pe cheltuiala editorului, sînt tot atîtea etape obligatorii. Editorul Jean-Jacques Pauvert declarase pe neașteptate că nu-și mai putea asuma economic această obligație, urmînd exemplul editorilor americani, literalmente inundați, care luaseră hotărîrea să trimită o scrisoare cu precizarea că returnarea manuscrisului refuzat va cădea în sarcina autorului[1]. În lipsa unui răspuns al acestuia din urmă și după depășirea unui termen rezonabil, manuscrisele urmau a fi distruse. E o practică ce șochează autorii ; ei se gîndesc la timpul destinat creării operei, uluiți de o asemenea măsură, meschină dacă nu o raportăm decît la persoana lor.

Dacă editura nu-și poate asuma financiar obligația de a returna manuscrisele refuzate, ea îl poate anunța pe autor printr-o scrisoare unde se precizează că textul îi stă la dispoziție un an, după care este distrus. Manuscrisul mai poate fi returnat și contra-ramburs.

Unii autori se tem ca opera lor să nu fie plagiată. O broșură editată de Consiliul permanent al scriitorilor[2] îi sfătuiește „să o depună la un funcționar judecătoresc ori un notar, sau la Societatea Civilă a Autorilor Multimedia (SGDL/SCAM) sau la Sindicatul Național al Autorilor și Compozitorilor (SNAC). Depozitul este o consemnare a manuscrisului operei cuprinzînd elementele ce-i permit identificarea, precum și pe cea a creatorului său în caz de litigiu cu un terț. Autorul își constituie astfel o dovadă ce s-ar putea arăta utilă dacă apare o contestație privind paternitatea operei".

Mulți autori – expansiunea fotocopierii amplificînd această practică – își trimit textele la mai multe edituri în același timp : orice editor știe că la ora cînd ia cunoștință de operă, unii dintre confrați poate că i-au luat-o înainte. Alții, îndrăgostiți de o editură sau o colecție, își amînă acordul pînă la primirea răspunsului de la editura preferată, în timp ce unii semnează pe loc cu cel care-l acceptă primul.

Ingeniozitatea autorilor e fără limite : ei evocă recomandări reale sau imaginare, fără să-i omitem pe cei care pretind o convorbire chiar în ziua depunerii manuscrisului ! Secretarele și asistentele își folosesc toată răbdarea și diplomația ca să amîne această primă întîlnire, căci prea mulți autori își închipuie că un redactor e disponibil să-i cunoască opera pe loc.

Există și cazuri neplăcute, cel mai grav fiind pierderea unui manuscris a cărui primire e confirmată de editor. Acesta trebuie să-și ia toate precauțiile

[1] Coser (Lewis), Kadushin (Charles), Powell (Walter W.), *Books, The Culture and Commerce of Publishing,* New York, Basic Books, 1982 ; Tebbel (John), *Between covers, The Rise and Transformation of American Book Publishing,* New York, Oxford University Press, 1987. Ultima lucrare prezintă o importantă bibliografie.

[2] Paris, 1993. Nouă organizații sînt membre ale Consiliului permanent al scriitorilor. Pentru procurarea acestei publicații, a se adresa mai ales Asociației scriitorilor de limbă franceză, 14 rue Broussais, 75014 Paris.

pentru a evita orice falsă manevră, fiindcă autorul, exasperat, poate încredința afacerea unui avocat sau să-şi depună plîngerea la Societatea Oamenilor de Litere. Chiar dacă, juridic, editorul nu poate fi făcut răspunzător de această pierdere, scuzele editurii nu-i vor aduce satisfacție autorului. Notăm că pentru a se evita riscul unei pierderi ulterioare, în contractul de editare tradițional se va stipula obligația autorului de a deține o copie a textului său.

Interesul stîrnit de un manuscris ieşit în evidență din masa de texte oferite din proprie inițiativă îl va incita pe editor să întîlnească autorul sau să întrețină cu el o corespondență detaliată. Dialogul se leagă, fără a se decide dinainte o urmare favorabilă ori nu. Multe texte promițătoare necesită o rescriere sau modificări ; contrar unei idei acceptate, (tinerii) autori de mare intransigență nu formează majoritatea, iar, evocînd rolul directorului literar, vom încerca să clarificăm aspectele pozitive şi negative ale relației dintre ei.

Directorul literar sau redactorul favorabil editării unui text, va trebui să ceară (adesea) şi părerea unui alt lector, aparținînd editurii ori din afară. Sau, în funcție de structura editurii, comitetul de lectură dezbate, într-o şedință, cel mai adesea săptămînal, calitățile sau rezervele suscitate de operă la examinarea sa. Uneori au loc discuții aprinse, însă o gîndire colectivă, chiar dacă oferă avantajele unei diversități de păreri, nu te fereşte de orbirea ce atinge, într-o zi sau alta, orice casă de editură. Ca şi într-un juriu, voturile în favoarea sau în defavoarea unui autor pot, din păcate, să depindă de dorința de putere sau de rivalități interne[1].

Pentru marea majoritate a manuscriselor oferite, se face o scrisoare tip de refuz[2]. Scriitorii se plîng editorilor de aceste corespondențe stereotipe ce invocă, în general, imposibilitatea de a înscrie lucrarea într-o colecție sau fac caz de un program supraîncărcat (ceea ce ar fi potrivit cu realitatea...). Experiența dovedeşte că motivarea unui refuz conduce la nesfîrşite schimburi de scrisori şi convorbiri telefonice. Să-i acorde timpul său unui scriitor, unui text promițător – chiar dacă e departe de a fi perfect – este misiunea redactorului, dar prelungirea dialogului cu un autor ce nu e stăpîn pe cartea lui, înseamnă, de fapt, timp „furat" unor opere esențiale. Într-o zi, verdictul va fi dat, inexorabil, iar editorul va avea neplăcerea să constate că a dat speranțe amăgitoare, realizînd zădărnicia acestui demers care, doar în rarisime circumstanțe – căci nu există adevăr absolut – ar putea să-şi dea roadele. Cu umor, compasiune şi fermitate, editorul american John Farrar mărturiseşte în *Lettre à un auteur non publié* : „În principiu,

Deguy (Michel), *Le Comité, confessions d'un lecteur de grande maison,* Paris, Champ Vallon, 1988 ; Jean Paulhan, *Choix de lettres,* de Dominique Aury şi Jean-Claude Zylberstein, Paris, Gallimard, 1986 ; Assouline (Pierre), *Gaston Gallimard, un demi-siècle d'édition française,* Paris, Balland, 1984.

[2] Recomandăm a fi citită suita de scrisori de răspuns, „Extraits de la correspondance d'un écrivain", în Hermann Hesse, *Magie du livre,* Paris, José Corti, 1994. E o combinație de afacerism şi umor.

cred că o scrisoare de refuz nu trebuie să conțină nici un sfat de ordin editorial. Așa ceva e periculos pentru autor și editor"[1].

Oricît și-ar dori să dăruiască din cînd în cînd, editorul este și prizonier al funcției sale, al întîrzierilor pe care le acumulează și-l nemulțumesc precum și a ceea ce trebuie numit rata sa de reușită. E adevărat că afinitățile, simpatiile ce se nasc de-a lungul severelor discuții asupra unei opere pot crea legături de neînlocuit. Miracolul apare uneori după ani... sau editorul descoperă că o carte pe care o comentat-o și îmbunătățit-o cu răbdare, urmează să fie lansată cu succes de un confrate. Eșecuri suferă și autorii și editorii.

Există o reală contradicție în a se deplînge supraproducția de cărți – socotite adesea mediocre de către cenzorii editorilor și de către o parte importantă a cititorilor – și, fără nici o logică, mirarea că atît de multe manuscrise sînt respinse. Mulți n-au nici o vocație de scriitor, iar, o subliniem încă o dată, această cantitate de texte ia din timpul prețios pe care editorul și colaboratorii săi îl pot acorda, înainte de a fi prea tîrziu, descoperirii. E regretabil că nenumărați pretendenți își trimit manuscrisele aproape „la întîmplare", fără a cunoaște ceva despre politica editorială a casei de editură respective. Puțină atenție, o examinare mai amănunțită a producției acesteia i-ar lămuri mai bine pe solicitanți.

Editorii nu sînt niciodată niște judecători absoluți, totuși numeroase edituri oferă o asemenea pluralitate de aprecieri încît se estimează că puține opere majore sînt respinse „în unanimitate". Uitîndu-se că rănirea narcisică a unui refuz poate condamna un scriitor la renunțare sau la tăcere. Dar, după cum spune, pe bună dreptate, Daniel Oster, „ce să spui despre opere nici majore și nici minore ?"

Totodată, un redactor care apreciază o operă și contestă refuzul editurii sale, nu va ezita să recomande manuscrisul unuia dintre confrații săi. Ori să-i sugereze autorului să i-l adreseze. Șansele sale de a fi editat sînt astfel doar amînate.

Există și un alt caz : după acceptarea manuscrisului și plata avansului consfințind acceptarea – uneori după trimiterea tiparelor de probă pentru corectură –, un editor poate refuza editarea lucrării (în general de teama unui proces de defăimare, sau dintr-un subit „dezinteres", sau prin întreruperea unei colecții). Autorul n-are altă soluție decît o somație de publicare, dar termenele unei asemenea proceduri pot face ca lucrarea să-și piardă actualitatea imediată.

La polul opus, citățm cazurile rarisime de autori care, după citirea tiparelor de probă pentru corectură refuză editarea lucrării. În numele dreptului moral, editorul nu va putea să nu țină seamă, iar dacă autorul e cunoscut, recuperarea cheltuielilor de culegere va fi problematică.

[1] *Publishers on Publishing, Selected and Edited by Gerald Gross,* Londra, Secker & Warburg, 1961.

Dacă, dintotdeauna, operele literare esențiale au fost marcate de provocare, ruptură[1] și abatere[2], milioane de alte cărți au reprezentat toate gradațiile talentului, ale interpretării meritorii sau minore. Desigur, biblioteca ideală se formează și se reformează la nesfîrșit : judecățile s-au succedat în funcție de epoci, de sensibilitățile mereu schimbătoare, de alternanțele comediei/tragediei umane și inumane. Cu timpul scriitura se întărește sau se erodează, iar uneori reînvie entuziasmul exagerat.

Dacă-i citim pe cronicarii literari, din presa de ieri și de azi, operele majore proliferează, iar cartea se adîncește în această zarvă în care elogiul e ritmat ca un metronom. Se mai ridică unele voci pentru a reaminti că orice epocă își are momentele sale de forță, slăbiciunile sale, substitutele sale, iar autorii și editorii nu pot fi făcuți răspunzători pentru această mediatizare intensă – chiar dacă ei se află la originea ei și sînt vinovați adesea de a fi contribuit la ea – în căutarea de notorietate și a corolarului său, profitul. Unele prime romane sînt purtătoare de promisiuni, iar fluxul de noutăți formează ceea ce Claude Gallimard numea „mraniță".

Operele comandate[3]

De partea opusă se află literatura comandată. Ea își are rădăcinile în istorie, încă din Antichitate, iar destinul său a fost foarte divers de-a lungul secolelor de mecenat și de putere împărțită. Corneille, Racine, Boileau, Charles Perrault, Saint-Amant și Scarron au trăit aceste lucruri. Fără a uita forma sa modernă, numită de Jean Guénot „cartea de cultivare"[4].

[1] *Cf.* diferendul ziaristului de la *Libération*, Denis Robert, cu editorul său Plon, (*Le Monde des livres*, 1.1.1996).

[2] Reamintim că un autor nu se poate opune unei pastișe sau caricaturi a operei sale, dar că orice risc de a se confunda cu opera originală trebuie evitat.

[3] În *Guide du droit d'auteur à l'usage des éditeurs, op. cit.*, Emmanuel Pierrat amintește, pe bună dreptate, că „în sensul juridic cel mai strict al termenului, opera comandată este opera pe care un estet îi cere să o realizeze unui autor (sau unui artist) în scopul de a-i păstra proprietatea materială". În nici un caz, însă, comanditarul nu deține proprietatea intelectuală. Posesia unui manuscris nu atrage după sine autorizarea de a-l publica. Mai notăm că unii autori pretindeau restituirea manuscriselor ; copia dactilografiată și discheta au dus la dispariția acestei practici. Totodată, termenul „opera comandată" a devenit de uz curent în mediul editorial, unde i se atribuie sensul dezvoltat aici. Orice operă comandată ține de contractul de editare, din care am dat un model la pagina 94.

[4] Viala (Alain), *Naissance de l'écrivain*, Paris, Éditions de Minuit, 1985 ; *L'Âge d'or du mécénat (1598–1661)*, operă col., Paris, Éditions du CNRS, 1985 ; Chartier (Roger), *L'Ordre des livres*, Aix-en-Provence, Alinéa, 1992 ; Guénot (Jean), *Écrire, guide pratique de l'éditeur*, Jean Guénot editeur (85, rue de Tennerolles, 92210 Saint-Cloud), 1977.

De exemplu, citindu-i pe Robert Darnton sau Marc Soriano, constatăm că dacă răul făcea ravagii încă în secolul al XVIII-lea, mulți scriitori, dintre cei mai celebri, recurgeau neîncetat la tot felul de uneltiri josnice pentru a supraviețui sau a se impune[1]. Din fericire, cea mai mare parte a cărților acestora nu poartă nici o urmă a compromisurilor făcute, dacă exceptăm dedicațiile și prefețele servile. Ele apar dintr-o masă de lucrări mediocre care, statistic, reprezintă un procent foarte ridicat. La fel, critica adusă hazardărilor editoriale, azi, ar trebui moderată.

Dreptul de autor[2] – legitim instituit în timpul Revoluției Franceze, apoi codificat în 1957 și 1985 – care protejează interesele morale și patrimoniale ale scriitorului, nu reprezintă decît un răspuns imperfect la generozitatea și exigențele mecenatului. Ca dovadă, condiția precară a majorității scriitorilor care nu au o profesiune remunerată (profesori, ziariști etc.) și necesitatea, pentru a o atenua, a acordării de burse, subvenții și ajutoare.

În dialogul dintre romancier și editor, unde începe oare ascendentul comanditarului care-l provoacă pe scriitor să dea o nouă operă după un prim roman, chiar dacă n-a avut parte decît de critici prea puțin favorabile ? Iar, în caz de succes moderat, presiunea editorului gata să semneze un nou contract să fie atît de hotărîtoare ? Încurajarea unui talent se combină cu interesul de a-l lega pe scriitor de editură, iar cînd succesul pecetluiește această perseverență comună, cui să-i revină meritul dacă nu autorului care trăiește – să fie vreo excepție ? – „o sumbră singurătate" (Eluard) ?

Mulți editori favorizează o producție excesivă, însă, paradoxal, sumedenie de scriitori se lovesc de un refuz despre care nimeni nu poate spune dacă e întemeiat ori nu, fiindcă recunoașterea unui talent survine uneori după zeci de ani. Și cîte glorii trecătoare n-ar fi meritat să fie respinse ! O istorie a literaturilor văzută prin prisma injustiției editorilor, a criticii și a cititorilor ar fi edificatoare. Acest tribunal invizibil e clarvăzător și orb.

În schimb, e mai ușor de conturat relația autor-editor din infraliteratură, obiect al comenzilor în serie – un produs ca oricare altul – de a cărei mecanică editorială ne vom ocupa în pasajul consacrat romanului sentimental de mai jos.

[1] Darnton (Robert), *Bohême littéraire et révolution, le monde des livres au XVIII-e siècle,* Paris, Le Seuil, 1983 și *Gens de lettres, gens du livre,* Paris, Éditions Odile Jacob, 1992 ; *Cf.* și *l'Histoire de l'édition française, op. cit., ;* Soriano (Marc), *La Brosse à reluire sous Louis XIV,* Paris-Fasano, Nizet-Schena éditeurs, 1989.

[2] Termenii *drept de autor* sau *drepturi ale autorilor* se raportează la folosința exclusivă, recunoscută în beneficiul autorilor sau al concesionarilor lor (de exemplu editorul), a tuturor avantajelor pe care le pot produce operele lor. În schimb, *drepturile de autor* evocă redevența proporțională, sau chiar forfetară, plătibilă de către editor în schimbul cedării operei.

• Romanele polițiste[1]

S-ar putea relua dihotomia practicată la început, dar într-un mod mai puțin tranșant. Această relativă incertitudine provine mai ales din faptul că o importantă cantitate de romane polițiste sînt în marea lor majoritate traduse din engleză. În aceste condiții e greu de știut dacă în țările de origine operele țin de strategia *unsolicited manuscripts* sau fac obiectul unor comenzi precise.

Se cunoaște, ca să luăm un exemplu foarte cunoscut, că romancierul american Jim Thompson le furniza editorilor săi rezumate pe care le dezvolta doar la comandă. În schimb, e la fel de sigur că întîmplările din *Aventures du juge Ti* sau cele din *Pepe Carvalho* sînt ieșite din imaginația autorilor ca Minerva...

La începutul anilor 1990, exotismul și romanul polițist istoric aveau mare succes. Mai mult ca oricînd, romanul polițist își revendică despărțirea de literatura de divertisment în sensul nobil sau popular al termenului și, de remarcat, numeroși autori francezi se impun din ce în ce mai mult, inclusiv în realizarea de seriale de televiziune. Noii autori din țările din Est încep să fie traduși, mai ales de către tinerii editori. Colecții de mare tiraj și în format de buzunar le asigură succesul. Tirajul mediu de romane polițiste se situează la un nivel ridicat (în jur de 17.000 de exemplare în 1994), mai ales ca urmare a unor best-seller-uri (scrise adesea de femei). Premiul *Quai des Orfèvres,* decernat pe manuscris, este tras în minimum 70.000 de exemplare.

• Romanele sentimentale

În marea majoritate, opere comandate

Chiar dacă sîntem întru totul de acord cu părerea lui Robert Escarpit ce afirmă că nu există infraliteratură, că romanele polițist sau popular pot să conțină mai multă originalitate decît multe romane tradiționale, e necesar totuși să marcăm un fel de graniță între operele care reflectă, după cum spune Kafka, o „bogăție de viziune" și... ceea ce editorii îndrăgostiți de marketing literar planifică pentru a răspunde unei piețe, rod al anchetelor de consum.

Acest tip de publicație e legat de dezvoltarea alfabetizării în secolul al XIX-lea și de o nouă pasiune pentru ficțiune. Anne Sauvy citează un ziar[2] din 1868, ce dovedește că fidelitatea literară nu datează de azi : „Două lucruri sînt imposibile :

[1] *Cf.* Endrèbe (Maurice-Bernard), „Le Roman policier", *Histoire de l'édition française,* vol. 4, *op. cit. ;* Breton (Jacques), *Les Collections policières en France,* Paris, Édition du Cercle de la Librairie, 1992.

[2] Lauvy (Anne), „Une litterature pour les femmes", *Histoire de l'édition française,* vol. 3, *op. cit.*

să scoți romanul de sub influența femeilor și să scoți femeile de sub atracția romanului".

Același autor adaugă că „romanul de moravuri oferă, de fapt, un remarcabil tablou sociologic [...] el nu mai e încremenit, deformat sau marcat de o psihologie elementară așa cum vor fi mai tîrziu lucrările lui Delly sau, în zilele noastre, cele din colecția *Harlequin*". E o vogă ce va atrage răzbunarea bărbaților romancieri, dar nu va fi oprită de nimic. Jurnalele-roman n-au încetat s-o promoveze, dîndu-le femeilor acces la cartea tipărită de mare tiraj.

Să nu ne înșelăm, strategiile comerciale impuneau deja această intensă producție, iar autoritățile în materie s-au grăbit s-o considere periculoasă, obscenă, licențioasă, imorală, confundînd, bineînțeles, toate genurile[1], toți scriitorii populari, femei sau bărbați, ce n-au renunțat la această pseudo-creație.

Departe de geniu, în zilele noastre romanul sentimental întruchipează o dorință de fabricare pe măsură, de taylorizare a scriiturii aseptizate, de realizare a unor situații stereotipice, care răspund așteptării unui public sensibil la scenarii-model care, încă din anii 1980, au evoluat mai mult către licențiozitatea bine controlată. Alain-Michel Boyer scrie chiar „cartea etalează ostentativ contractul încheiat [...] așază volumul în cadrul sistemului de consum ce-i arată cumpărătorului că noul produs e de același tip ca precedentele"[2]. *Harlequin* este o strivitoare ilustrare.

Nu vom nega iscusința edițiilor Harlequin ce au importat din Canada anglofonă această formulă, adaptată în numeroase țări[3]. Ea se bazează pe o bună cunoaștere a testelor de cititori, pe interpretarea lor, pe o anumită înnoire a producției – unele tabu-uri dispar – cu scopul de a nu obosi o clientelă fidelă. François

[1] Flaubert și Baudelaire, ca să nu-i citām decît pe ei, au avut de înfruntat judecătorii... E greu de crezut că atîtea opere zise libertine – numite *curioasa* și grupate în așa-zisul *Enfer* de la Biblioteca Națională – au fost cenzurate și că, pînă în anii 1970, editorii mai erau încă judecați și condamnați pentru ultraj la morala publică și la bunele moravuri. Chiar și *Le Monde poches* le consacră articole și rubrici, de exemplu, în numerele sale din 6.1.1996 și 9.11.1996. Azi, multe din aceste texte se găsesc în colecțiile de buzunar. *Cf.* Becourt (Daniel), *Livres condamnés, livres interdits, régime juridique du livre,* Éditions du Cercle de la Librairie, Paris, 1972 ; Pichois (Claude), *Auguste Poulet-Malassis, L'éditeur de Baudelaire,* Paris, Fayard, 1996 ; Abramovici (Jean-Christophe), *Le Livre interdit,* Paris, Payot, 1996 ; Ory (Pascal), *La Censure en France à l'ére démocratique. Déclin et survivance (1848–1994),* Paris, Gréaphis, 1995.

[2] Boyer (Alain-Michel), *La Paralittérature,* Paris, „Que sais-je ?", PUF, 1992 Din Escarpit (Robert), citām îndeosebi : *La Révolution du livre,* Paris, UNESCO, 1965 și *Le Littéraire et le social,* Paris, Flammarion, 1970.

[3] „Le Processus Harlequin, oui un livre pur déchet", *L'Âne, le magazine freudien,* Paris, nr. 9, martie-aprilie 1983 ; Richaudeau (François), „La Galaxie Harlequin, des auteurs et des romans", *Communication et langages,* nr. 76, trim. I 1986 ; Schuwer (Philippe), *Éditeurs aujourd'hui,* Paris, Retz, 1987. În 1994, Harlequin a publicat 485 de titluri, 70% fiind vîndute prin distribuție en gros.

Richaudeau a notat că se conturau două tendințe : una, conservatoare, corespunde autorilor englezi ; alta, mai îndrăzneață, a (mai tinerilor) autori americani ale căror traduceri sînt atenuate. Logistica comercială şi cea a distribuției (Hachette) au fost puse în serviciul unor opere de comandă exemplare, dacă se poate spune aşa...

Un lucru trebuie evidențiat : în pofida best-seller-urilor, autorii publicați în Harlequin nu ajung niciodată la notorietate, aproape fără excepție. În cel mai bun caz, incontestabila lor îndemînare le asigură comenzi în serie. Vizavi de „Harlequin", „J'ai Lu" promite mai multe colecții de romane sentimentale, cuprinzînd mai ales cărțile Barbarei Cartland (un milion de exemplare pe an), ca şi *Poche Première* şi seria sa *Passion.*

Poezia

Prin natura sa, o operă oferită din proprie inițiativă... Culegerile de poezie nu mai cunosc azi aprecierea de care se bucurau încă la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX. Între cele două războaie, notorii au fost GLM[1] şi tirajele limitate ale poeților suprarealişti[2]. În perioada Rezistenței, s-a petrecut o intensă renaştere, prelungită pînă în deceniul următor, dar, aşa cum a spus Jacques Roubaud, „poezia îşi lua sarcina de a spune ce nu se putea zice altfel. Aprecierea poeziei era inextricabil legată de nefericirile popoarelor". Éditions de Minuit este o mărturie. Pierre Seghers, editorul revistei *Poésie,* apoi a numeroase culegeri, a cunoscut un succes nerepetat de nici un confrate.

Totuşi, şi în zilele noastre abundă trimiterile de manuscrise... Mai rar se primeşte o culegere ; cel mai adesea, autorul adresează o selecție de poeme, iar editorul se simte ca un cititor-judecător, căci poetul speră măcar o primă apreciere a scrierilor sale. În realitate, calea cea mai uşoară pentru un poet rămîne publicarea în reviste : dacă e remarcată de un editor, poate apărea promisiunea unei antologii. Această cale a fost urmată de poeți celebri.

Colecțiile de poezie sînt tot mai absente din cataloagele marilor case de editură literare, dacă exceptăm colecția de buzunar de la Gallimard, fondată în

[1] Guy Levis Mano, poet, tipograf, editor, dispărut în 1980, a dus o luptă solitară şi exemplară. A fost creatorul unei forme de bibliofilie accesibilă, perpetuată de Fata Morgana şi Pab. *Cf. GLM,* operă colectivă, Fata morgana, Montpellier, 1982.

Mai citām şi „poezia vizuală", *cf.* articolul consacrat lui Tibor Papp în *Sciences de l'écrit, op. cit. ;* Seghers (C.), *Pierre Seghers, un homme couvert de noms,* Paris, Laffont, 1981.

[2] Poeții suprarealişti au fost adesea editați în regia autorului. Cf. Sebbag (Georges), *Les Éditions surrealistes (1926–1969),* Paris, Imec Éditions, 1993.

Această formă de editare îşi datorează în mare parte succesul unor ilustratori ca Man Ray, Yves Tanguy, Salvador Dali, Max Ernst şi Vassily Kandinsky. Aceşti autori-editori şi-au multiplicat edițiile pe hîrtie de lux (Japonia, Olanda, China etc.).

1966, ce numără azi trei sute de titluri, paisprezece antologii depăşind o sută de mii de exemplare, *Alcools* de Apollinaire atingînd 916.000 exemplare. Mai semnalăm excelentele noi ediţii bilingve din colecţiile *La Pléiade,* la Aubier, din *Points-Essais* la Seuil şi *La Salamandre* la Éditions de l'Imprimerie nationale.

E adevărat că tinerii cditori[1] şi editurile din provincie le primesc mai favorabil, dar cîteva mii de cititori zeloşi nu ajung pentru a ajuta această formă de cditare care se singularizează, spre deosebire de secolele precedente, prin extrema raritate a succeselor, ultimul ca dată fiind *Paroles* de Prévert. Oare în secolul al XIX-lea s-ar fi aderat la formula lui Sartre ce evoca ironic angajamentul poetului : „E omul ce se angajează să piardă... în numele bătăliei pierdute ascunse pe care o conţine orice victorie" ?

Dar Régis Debray nu acuză această decadenţă, subliniind că „poeţii sînt pe punctul de-a muri între cele patru pagini ale lor fiindcă lectura publică a dispărut" ? Acestei constatări negative i s-ar putea opune acţiunea de la Beaubourg, de la Maison de la Poésie şi altele... şi Debray citează contra-exemplele de succes din Rusia, *reading*-urile din Statele Unite ale lui Neruda ce a atras mulţimi de tineri în siajul său. Să-l fi abandonat prestigiul pe poet, pentru că acesta din urmă nu mai manifestă „o dorinţă de hegemonie" ? Detaşarea creatorilor a condus la indiferenţa publicului ? Iar cărţile-casete, mai încărcate de emotivitate, vor compensa acestă pierdere a interesului ?

În fine, citäm numeroase antologii poetice (cea a lui Robert Sabatier va marca un moment important), gen ce n-a încetat să figureze în catalogul editorilor, fără a omite noile antologii bilingve.

Mai semnalăm fericita iniţiativă a CNL care, în 1995, a subvenţionat librarii pentru achiziţionarea cărţilor dc fond. Dc asemenea, a mai ajutat douăzeci dc reviste şi patruzeci de editori care au publicat ediţii originale şi traduceri[2].

Succesul Tîrgului de poezie (450 de editori prezenţi în iunie în piaţa Saint-Sulpice) pare să dezmintă această dizgraţie. Însufleţirea, participările străine şi serile tematice, activitatea tenace depusă de Jean-Michel Place şi Arlette Albert Birot precum şi întîlnirile cu publicul suscită un oarecare optimism. În Italia, asistăm la o renaştere a poeziei o dată cu *Miti poesia,* publicate de Mondadori în o sută de mii de exemplare. Va prelua Hexagonul această formulă de format de buzunar la 12 F ?

Poezia e dc asemenea un domeniu preferat de editurile care lucrează în regia autorului : ca şi pentru memoriile sau romanele mai mult sau mai puţin autobiografice, autorii refuzaţi de mai multe ori de editorii tradiţionali recurg la serviciile lor, la preţuri mari (p. 65).

[1] Premiul Nobel pentru literatură 1996, poeta poloneză Wyslawa Szymborska a fost astfel tradusă şi editată la Maison de la poésie du Nord-Pas-de-Calais şi de editorul alsacian L'Ancrier.

[2] În 1981 a fost creată *Casa poeziei (la Maison de la poésie),* bibliotecă de consultare şi spaţiu de expoziţie, 161 bis, rue Saint-Martin, 75003 Paris.

Operele teatrale şi cinematografice

Supravieţuirea editării teatrale e considerată la fel de problematică, deoarece rentabilitatea sa rămîne aleatorie. La marii editori de literatură generală, aceste publicaţii devin foarte rare (cu excepţia celor ale romancierilor care scriu *şi* pentru teatru). În plus, c destul de paradoxal să constatăm că, în general, nu există nici o corelaţie între succesul public al unei piese şi cel al versiunii sale livreşti.

Totuşi, unele case de editură specializate (îndeosebi L'Arche) cît şi unii tineri editori, la Paris şi în provincie, încearcă să lupte împotriva acestei pasivităţi şi să asigure relativa permanenţă a unui catalog activ.

Michel Vinaver a denunţat, în numele Centrului Naţional al Cărţii, cauzele nefericite ce împiedică dezvoltarea acestei categorii de lucrări[1] : Educaţia Naţională nu se interesează de teatrul contemporan, iar absenţa relativă a operelor teatrale de azi din programe – dacă exceptăm vîrfurile : Pinget, Beckett şi Ionesco – abate interesul manifestat de editori ! Chiar librarii din oraşe unde unele companii le împărtăşesc pasiunea, constată că vînzările de opere teatrale sînt tot mai slabe. Ca şi poezia, teatrul simte din plin efectul legii cererii şi ofertei, iar presa care relatează despre spectacole nu acordă decît cu zgîrcenie un spaţiu operelor editate. Un interes susţinut e arătat doar de periodicele de specialitate : ele sînt adesea legate de un teatru, însă editorii lor se lovesc de aceleaşi dificultăţi de difuzare ca şi casele de editură.

Îl citäm din nou pe Régis Debray : „Lumea teatrală franceză n-a mai cunoscut atîţia *animatori* de talent şi atît de puţini *autori*... de la Molière la Sartre [să-i adăugăm şi pe Ionesco şi Beckett !], marii militanţi din vreme de pace au scris pentru scenă pentru a cuceri un public... tot mai mult public, tot mai multe piese". E un diagnostic poate mai aspru decît realitatea, dar sîntem nevoiţi să admitem că editarea teatrală trăieşte cu respiraţia întreruptă.

Remedii există, sub formă de ajutor financiar din partea Centrului Naţional al Cărţii şi a Societăţii Autorilor şi Compozitorilor Dramatici : cele treizeci şi şapte de propuneri ale lui Michel Vinaver sînt tot atîtea speranţe declarate pe care le dorim realiste[2]...

În schimb, cărţile despre cinema[3] marchează o mai mare vitalitate: cîteva filme-eveniment şi festivaluri, „starificarea" actorilor şi regizorilor suscită lucrări de mare difuzare, importante istorii sau dicţionare de cinematografie, monografii

[1] Vinaver (Michel), *Le Compte rendu d'Avignon. Des mille maux dont souffre l'édition théâtrale et des trente-sept remèdes pour l'en soulager,* Arles, Actes Sud, 1987.

[2] Vinaver (Michel), *ibid.* ; Lemahieu (Daniel), „L'édition théâtrale est-elle condamnée ?", în *L'Année des Lettres 1988,* Éditions La Découverte/Ministère de la Culture et de la Communication, 1989.

[3] La începutul secolului, anumite filme apăreau în presă în foileton. Cineromanele, însă, în ediţii populare, sînt publicate în timpul Primului Război Mondial, la Tallandier şi la Renaissance du livre. *Cf.* Toulet (Emmanuelle), „Le Livre de cinéma", *Histoire de l'édition française,* vol. 4, *op. cit. ; L'Édition cinématographique de langue française,* Cinéma pleine page, Paris, Lherminier, 1985.

sau publicații specializate cu tiraje adesea confidențiale. Dacă exceptăm cîteva cărți-model și unele enciclopedii generale, contrastul dintre o artă de prim plan, retransmisă prin televiziune, care promovează mii de filme, și domeniul cărții concurate de presa specializată, rămîne foarte mare.

De notat că succesul unor albume dedicate noilor filme nu e nicidecum proporțional cu cel al intrărilor în săli : tiraje prudente, între 5.000 și 10.000 de exemplare, sînt deseori departe de a fi epuizate, iar eșecurile nu sînt rare. Alte publicații consacră, cu un decalaj de un an sau doi, filme excepționale dobîndind cu această ocazie o clientelă de cinefili cunoscători. Singura valoare sigură pe piața internațională a tineretului e reprezentată de Walt Disney și, un alt gen, de adaptările în benzi desenate.

- Novelizarea

Novelizarea, adaptarea unei opere cinematografice sau teatrale sub formă de povestire sau roman, nu are neapărat drept autor creatorul scenariului. Editorul se străduiește să facă să coincidă data publicării și cea a lansării filmului sau piesei, dar se întîmplă ca un film de probă, considerat confidențial, să aibă un mare succes și să antreneze ulterior editarea unei cărți. Și nu e deloc întîmplător că editorul alege pentru copertă sau supracopertă o imagine din film.

Trusturile, care determinaseră, în anii șaizeci, multe preluări de edituri americane de către casele de filme, promit numeroase novelizări și adaptarea unor opere romanești de succes. Ele se dovedesc decepționante și fără viitor, dacă exceptăm *Love Story*.

În zilele noastre, peisajul audiovizual se schimbă și favorizează aceste operații combinate, încurajate de înflorirea serialelor televizate. În Statele Unite, situația e ridiculizată, văzîndu-se în ea o alianță între coasta de Est (intelectuală) și cea de Vest (hollywoodiană). Scriitura unor astfel de cărți tinde spre o limbă concisă, vioaie, metaforică, eficientă ca și imaginea pe care încearcă s-o redea. Uneori, MacLuhan are dreptate : mediul creează mesajul... dar nu impune neapărat succesul, ce se arată mai curînd plin de contraste : cluburile cărții, mai ales, aderă la această formă de editare, iar marile magazine apreciază imaginea-șoc etalată înainte de punerea în vînzare.

În 1995, treizeci și cinci de filme au fost inspirate din cărți, deci, în jur de unul din zece[1]. Dar, beneficiul unor asemenea adaptări, pentru cinema sau televiziune, nu e deloc neglijabil pentru autori și editori.

[1] Fabrice Piault, *Livres Hebdo*, nr. 202, 26.4.1996.

Lucrările de critică şi eseurile

După vremea duhovnicilor, după Sartre („cuvîntul e un moment special al acţiunii şi nu poate fi înţeles în afara ei") şi Barthes („să faci cu abstracţiile intelectuale... în acelaşi timp teorie, luptă critică şi plăcere"), unde se află critica azi ? În 1950, Julien Gracq îi judeca viitorul : „De la o săptămîna la alta, busolele critice îşi opresc succesiv acul la toate orizonturile rozei vînturilor"[1], iar această criză de apreciere ne trimite la o criză a literaturii.

Opt ani mai tîrziu, Serge Doubrovsky prelungeşte dezbaterea: „Faimosul *eu profund* al scriitorului e, deci, în realitate, un eu fără fond, coextensiv limbajului, unui limbaj fără centru, ce nu vorbeşte nimănui şi nu dezvăluie nimic. *Noua nouă critică* e conţinută în întregime în acest principiu : literatura nu enunţă niciodată decît absenţa subiectului"[2].

Psihanaliza, lingvistica, semiologia, sociologia marxistă sau structuralismul vor tinde să propună o „ştiinţă a literaturii". Fără a putea cita aici operele esenţiale pe care aceasta se bazează, sîntem obligaţi să constatăm că cititorii lor nu se confundă cu ceea ce numim, în lipsa de altceva mai bun, publicul cultivat.

În presă, de asemenea, puţine semnături impun astăzi un autor sau o lucrare, iar televiziunea, care ritmează tot mai accelerat „viaţa intelectuală", tinde să facă să dispară sensul duratei scrierii.

Proiectului cultural global al unei edituri – pînă şi în cele mai bune, cc urmează o linie editorială dificilă din punct de vedere economic – i se substituie recurgerea la titluri-şoc, consfinţite o vreme de mediile de informare, în valuri succesive de best-seller-uri, pe un fond de muzicoterapic culturală. Nu vom mai insista asupra modului cum scriitori şi critici îşi plătesc cu aceeaşi monedă. Din fericire, cu apariţia cutărei sau cutărei opere majore ce raliază brusc un larg cerc de cititori.

Mai amintim aici (deşi genul aparţine multor altor domenii) şi numitele *Mélanges offerts à,* culegere de articole scrise în onoarea unei personalităţi cu o operă universitară sau ştiinţifică remarcabilă ; în general formează obiectul unei subscripţii şi sînt vîndute direct colegilor, specialiştilor şi celor interesaţi.

Ştiinţele umane şi sociale

Vom face distincţie între ceea ce Sindicatul Naţional al Editorilor numeşte lucrări specializate, „sîmburele dur" al ştiinţelor umane şi sociale şi, de altă parte, operele unor autori de acum înainte clasici, apoi lucrările de popularizare şi, în fine, produsele numite complexe.

[1] Gracq (Julien), „La littérature à l'estomac", *Empédocle,* nr. 7, ian. 1950.
[2] Doubrovsky (Serge), *Les Chemins actuels de la critique,* Paris, UGE, 10/18 1968.

Cărțile de specialitate se caracterizează prin tiraje mici - adesea o mie de exemplare – și printr-o durată de amortisment lungă, chiar atunci cînd e atestată faima autorului sau a titlului. Există excepții glorioase care maschează o situație îngrijorătoare, deoarece orice criză economică poate compromite echilibrul relativ precar al acestui sector editorial. Citățm, în special, renașterea editorială a filosofiei pentru marele public cu *Le Monde de Sophie* de Jostein Gaarder, traducere din daneză (800.000 de exemplare) și *Petit Traité des grandes vertus* de André Comte-Sponville (200.000 de exemplare). Cel mai surprinzător (și reconfortant) fiind poate succesul unor lucrări complexe, ca *Dictionnaire critique de la Révolution française* (33.000 de exemplare) sau, la un preț foarte ridicat (3.000 F), ca *Dictionnaire du Darwinisme et de l'évolution,* de 5.000 de pagini, și a cărui vînzare a atins 15.000 de exemplare în cîteva luni[1].

Această formă de editare, lipsită de coeziune, numără mulți editori independenți, grupuri și case de editură cu capital public (de exemplu, CNRS, La Documentation française etc.). La aceasta mai contribuie și dezvoltarea tipografiilor universitare din provincie – mai puțin puternice decît surorile lor anglo-saxone[2].

Teren preferat de tinerii cercetători, e un sector marcat și de frecvente fluctuații ale centrelor de interes : noi discipline încep să domine brusc (de pildă, comunicarea, noile etici, cetățenia, faptul social sau religios și fracturile sale, istoria științelor, noi cîmpuri de cercetare teoretică sau aplicată, domeniile istorice și economice), în detrimentul filosofiei și al psihanalizei, ce a cunoscut în deceniul 1970–1980 o puternică expansiune.

Editurile care beneficiază de un fond de cărți diversificat depășesc mai bine criza. Ajutorul de editare (CNL) contribuie în acest sector cu aproximativ 12% din cifra sa de afaceri. În același timp, diminuarea creditelor alocate bibliotecilor publice sau universitare și fotoplagiatul constituie un real handicap pentru editori[3]. Astfel încît e un sector de care se arată interesat un număr limitat de librari. În schimb, edițiile de buzunar reprezintă o mînă salvatoare. Ce va promite multimedia ?

Condiția autorilor din domeniul științelor umane și sociale o amintește pe aceea a scriitorilor de lucrări științifice. Chiar dacă ele suscită numeroase traduceri în străinătate, e bine să relativizăm aportul financiar, într-atît tirajele se arată adesea mult mai mici decît cele ale edițiilor franceze. De reținut că traducerile

[1] *Cf.* dosarul „Sciences humaines et sociales", în *Livres Hebdo,* nr. 209, 14.6.1996.

[2] Cambridge University Press este cea mai veche editură din lume în activitate. Statutul său a fost garantat printr-o cartă regală în 1534. Oxford University Press a fost creată un an mai tîrziu. De notat că mulți cercetători își publică lucrările la editura universității unde predau și că dezvoltarea editării electronice le favorizează expansiunea.

[3] Minon (Marc), „L'État de l'édition en sciences humaines et sociales", *Cahiers de l'économie du livre,* Éditions du Cercle de la Librairie/Ministére de la Culture, nr. 4, decembrie 1990.

(costisitoare) de lucrări străine în limba franceză suferă din cauza crizei şi e surprinzătoare adesea distanţa în timp dintre ediţia originală a unei lucrări capitale şi publicarea sa în franceză. Uneori e nevoie de două sau trei decenii.

Lucrările de popularizare sînt alcătuite din ce-i mai bun şi ce-i mai rău. Lucrările complexe, enciclopedii şi dicţionare, depind în general de edituri ce pot face mari investiţii şi-şi pot asuma o vînzare pe termen lung. Ele mai au posibilitatea ca după cîţiva ani de exploatare să rentabilizeze aceste lucrări de referinţă printr-o ediţie în format de buzunar, integrală sau împărţită în mai multe volume.

Istoria şi geografia

Biografiile istorice (şi altele) au reprezentat, recent încă, o categorie de lucrări în mare expansiune, dar s-a constatat totuşi un uşor regres. Cîţiva editori specializaţi deţin liste neoficiale de biografii apărute : ar fi foarte greu să găseşti un „personaj neglijat". Această remarcă, valabilă pentru atîtea alte sectoare de editare, nu împiedică nicidecum editările în paralel, căci „Panthéon scolaire" furnizează surse mereu înnoite : un autor renumit, documente inedite, o altă abordare sau traduceri relansează fără oprire aceste publicaţii unde erudiţia şi alegerea arbitrară se unesc pentru a da intensitate relatării. De notat că biografiile dedicate femeilor s-au înmulţit în ultimul deceniu.

În ce priveşte biografiile evocînd destinul unor contemporani, se face o distincţie între „biografiile autorizate" şi cele mai contestatare şi „neautorizate", uneori surse de proces. Cele privindu-l pe magnatul presei şi al editării, Robert Maxwell, sînt arhicunoscute. Acesta din urmă a făcut totul pentru a interzice apariţia lucrării care-l dezavantaja, apoi a încercat chiar să facă presiuni asupra distribuitorului şi a librarilor, ca să-i împiedice difuzarea.

Cît despre lucrările privind comemorări şi date aniversare, ele sînt pîndite uneori de primejdia saturaţiei : o lansare mai spectaculoasă, celebritatea unui autor-vedetă pot duce la un succes care va pune în umbră numeroase alte lucrări pe aceeaşi temă. Dacă *Livres Hebdo* le inventariază pe toate, presa scrisă, cea televizuală şi revistele de specialitate, ca şi publicul, vor opera o triere fatală, uneori nedreaptă, care-i va obliga pe editori să le ofere cu preţ redus pe cele nevîndute sau chiar să le distrugă.

Lucrările istorice cunosc, şi ele, o relativă stagnare : îi exceptăm pe cei patru sau cinci autori bine cunoscuţi pentru prestaţiile lor la televiziune, avînd idei eminamente conservatoare şi pe cei cîţiva istorici renumiţi ce întruchipează valorile sigure, înainte de a evoca noile domenii de cercetare trasate acum patruzeci de ani de Marc Bloch şi Lucien Febvre. Civilizaţia rurală – îndeosebi cea din Evul Mediu – se bucură de o mare atenţie azi, în detrimentul unor opere tot mai rare despre civilizaţia urbană, ştiinţifică sau tehnică. Cauza nu este calitatea lucrărilor, situaţia fiind arbitrată de cititori.

Eric Vigne, redactor la Gallimard, observa, pe bună dreptate, că în dezbaterile televizate privind viitorul societăților noastre, filosoful a luat locul istoricului. Istoria, „pentru a ne ajuta în devenirea noastră", după spusele lui Valéry, mai e oare de actualitate ?

Geografia își menține o imagine școlară și universitară, în pofida ramificațiilor sale apărute o dată cu noile și neîntreruptele sale descoperiri din domeniul științelor naturii (geologie, climatologie etc.) sau al științelor sociale (economie, demografie etc.) ce-i regenerează actualitatea. Yves Lacoste, fondatorul revistei *Hérodote* (a cărei importanță poate fi comparată cu cea a revistei *Les Annales* dinainte de ultimul război), îi condamnă pe geografii universitari care-și „împing știința și cercetările într-un impas epistemologic din care cu greu vor ieși, crezînd că o abordare luînd în calcul acțiunea și politica îi împiedică să mai fie oameni de știință"[1].

Atlasele de geopolitică și de geostrategie par a fi scăpat de aparenta excludere a geografiei, căci mai multe publicații au fost adevărate best-seller-uri. Totuși, acest tip de lucrări e pîndit de o primejdie : instabilitatea datelor ce obligă la o revizuire permanentă a hărților și textelor. PAO și informatica editorială vor fi de acum înainte de mare ajutor, în caz de reeditare rapidă... Însă presa, cu interesante numere speciale, intră și ea în concurență în această neîncetată căutare de informații.

Religia

Prima *Biblie* în franceză publicată de Antoine Verard către 1495–1497 – ca și nenumăratele exegeze și publicații de propagandă ce s-au succedat vreme de o jumătate de mileniu – au conferit editării religioase un loc singular, în zilele noastre apărînd încă, anual, peste 800 de titluri privind religia.

Domeniu rezervat pînă prin anii 1990 editurilor specializate (Le Cerf, Bayard/Centurion, Le Garment/Fayard, grupul Mame-Desclée de Brouwer-Fleurus-Tardy-Droguet și Ardant), acest sector a fost marcat de brusca și puternica penetrare a editorilor de literatură, ca Albin Michel, Plon, Le Seuil, Flammarion, Grasset, Lattès și Ramsay, care au promovat (uneori în coeditare cu editorii specializați) best-seller-uri atingînd cifra de 600.000 de exemplare (cf. Jean-Paul al II-lea, *Entrez dans l'espérance*).

Asistăm, deci, la o situație paradoxală : în timp ce lucrările de catehеză au suferit o reală eroziune (în jur de 5% pe an), anumite publicații, prezentînd subiecte legate de actualitate, de luările de poziție ale Bisericii sau de reînnoirea cercetării istorice, beneficiază de o excepțională înflorire. În plus, numeroși autori sau inițiatori aparținînd instituției bisericești au renunțat la editorii lor

[1] Sub conducerea lui Lacoste (Yves), *Dictionnaire de géopolitique*, Paris, Flammarion, 1993.

clasici, atraşi de confraţii lor „profani" care le oferă acces la puncte de vînzare pînă acum neexplorate, mai ales supermagazinele, arătîndu-se impresionaţi şi de forţa promoţională a grupurilor de editare. Textele de bază şi operele multiconfesionale ţin de această întoarcere la izvoarele spiritualităţii ; reapar importante reeditări şi se impun noi colecţii. Şi romanul de inspiraţie religioasă se află pe o poziţie din ce în ce mai apreciată în 1996, în vreme ce mulţi editori, specializaţi ori nu, îşi înscriu în program astfel de titluri.

La graniţa dintre cartea religioasă şi istorie, menţionăm lucrările de ezoterism şi ocultism care s-au impus în activitatea de editare încă de la începuturile sale şi al căror succes n-a fost niciodată dezminţit de-a lungul secolelor. Numeroase edituri, mici sau mijlocii, s-au specializat în acest sector, exploatat în egală măsură şi de editori tradiţionali. Tratatele despre cunoaştere, dicţionarele de tradiţii, societăţile secrete, pe scurt, simbolismul în toate stările sale bîntuie încă lumea noastră. În căutarea bunăstării, vindecătorii şi terapeuţii asociaţi la curente religioase sau chiar la incalificabile secte dau dovadă de un simţ sigur în privinţa marketingului.

Reportaje, documente şi eseuri asupra actualităţii

E dificil de trasat o frontieră între documentele politice, mărturiile şi reportajele propuse de autori şi cele solicitate de editori. Există tot felul de gradaţii. Cercul ziariştilor e ca un bazin plin cu peşti pentru editori, dar chiar şi aici, *Autrement, Le Monde*[1] şi numerele speciale ale publicaţiilor de specialitate demonstrează că se află într-o permanentă concurenţă.

Un eveniment de răsunet mondial, un război, apariţia unei noi forţe politice sau economice sînt tot atîtea atracţii pentru un public larg căruia, brusc, i se propune un număr excesiv de titluri, de *instant books,* realizate în timp record. În schimb, alte teme grave nu se bucură decît de un interes moderat : foamea în lume, opoziţia Nord/Sud, SIDA, imigrarea sau ecologia să fie mai eficient apărate în direct, la televiziune ?

Reamintim că, în privinţa articolelor şi a discursurilor, „numai autorul are dreptul să le adune într-o culegere şi să le publice sau să autorizeze publicarea lor sub această formă[2]" (CPI, articolul L. 121.8). La fel stau lucrurile şi pentru redactorul unei enciclopedii.

[1] Le Monde Éditions a fost creată în 1990.

[2] Cu titlu de exemplu, François Mitterand a obţinut, în mai 1995, de la tribunalul suprem din Bobigny, confiscarea unei lucrări publicate de Europolis ce reunea unele din discursurile sale oficiale. Şi moştenitorii pot sesiza justiţia, aşa cum a fost cazul cu o lucrare a lui André Passeron, *De Gaulle, 1958–1969,* publicată de Bordas, în care, în primele 87 de pagini, erau reproduse discursuri ale Generalului.

E bine de ştiut că în acest domeniu se profilează o nouă tendinţă : achiziţionarea drepturilor mondiale pentru o operă nescrisă încă, aşa cum a fost cazul lucrării nepotului primului ministru israelian asasinat, Itzhak Rabin sau *Le Journal de Zlata,* „scris" de o tînără bosniacă, escrocherie denunţată de *The Guardian* şi de *Wall Street Journal.* Această formă de *blind offer* poate, prin rezultatele sale financiare (mai ales în pre/post publicări şi traduceri), să depăşească cu mult beneficiile aduse de operă doar în librărie. Bernard Fixot este unul din promotorii noii strategii, ce a primit deja un caracter internaţional.

În fine, mai remarcăm publicaţii ce reflectă imaginea unor celebrităţi trecătoare puse în lumină de *show-business.* Sprijinul promoţional al unui post de radio sau de televiziune le asigură adesea tiraje uimitoare... şi o viaţă scurtă. O înţelegere contractuală între o staţie de radio privată şi casa de editură prevede (uneori) împărţirea unui beneficiu net, de exemplu ceea ce depăşeşte un anumit prag de vînzări. Dacă publicitatea cărţii e interzisă pe ecran, diversele forme de sponsorizare a unei emisiuni – investiţie inaccesibilă unor editori de o mai mică suprafaţă financiară – permit să se ocolească efectele legii.

Cărţile ştiinţifice, tehnice, medicale şi profesionale

Să părăsim spaţiul literar şi mediatic, ca să vedem ce se întîmplă în alte domenii ale editării unde abundă, de asemenea, propunerile autorilor.

Într-adevăr, de îndată ce dobîndeşte o specializare ştiinţifică, tehnică, universitară sau o alta, autorul deţine (în general) o mai bună cunoaştere a disciplinei sale decît mulţi editori. El şi-a însuşit cunoştinţele din lucrările apărute la ei şi le cunoaşte astfel şi fondurile : a participat la seminarii, la colocvii şi, de cele mai multe ori, cunoaşte deja anumiţi „autori-lideri". Chiar mai înainte de a fi autorul unei lucrări, el a publicat comunicări sau a colaborat la numere speciale ale revistelor. În plus, ştie mai bine să profite de o cooptare, iar propunerile făcute editorilor se bazează pe o serie de relaţii profesionale.

De aceea, însă, autorul nu se află la adăpost de unele dezamăgiri : fie că titlurile şi capacităţile sale, încă limitate la început de carieră, sînt insuficiente, fie că lucrarea ultraspecializată propusă de el nu promite un profit care să justifice o investiţie editorială. Totul îl face să creadă că editorul nu e încă la curent cu dezvoltările unei noi discipline sau că sfătuitorii săi direcţi vor să protejeze instituţia. S-ar putea însă ca editorii din concurenţă, atenţi, să-l coopteze, căci comitetele lor ştiinţifice sînt tot atîtea antene pe faţă. În fine, recomandarea unui specialist recunoscut în disciplina sa are uneori mai mare greutate decît cea a unui critic ori a unui lector dintr-o editură literară.

E un sector editorial ce a fost multă vreme marcat de omniprezenţa unor edituri importante (de pildă, Flammarion-médecine sau Masson), ori mult mai puţin puternice limitîndu-şi producţia la un sector foarte specializat, ca Vigot sau Lamarre.

Or, încorporarea de către CEP a caselor Dunod şi Masson a permis transferul, pentru prima oară, al unei părţi deloc neglijabile a producţiei STM[1] în cadrul unui grup multinaţional de editare.

Au urmat şi alte ofensive şi contraofensive, iar editarea de lucrări privind informatica reprezintă un caz interesant de astfel de revirimente : primele serii au fost editate de case de editură solide, apoi li s-au alăturat alţi editori străini, ca Sybex şi Micro Application. Reuşita lor (precum şi importanţa crescîndă a pieţii informatice, în ciuda numeroaselor *lamentos*) i-a incitat pe editorii stabili să reinvestească pe această piaţă în expansiune, mai ales o dată cu creşterea în forţă a Internetului.

Ameninţarea pe care o reprezintă editorii străini, în domeniul STM, este reală : cîţiva şi-au stabilit un cap de pod la Paris, ca Addison-Wesley (grupul Pearson), Reed Elsevier, International Thomson Publishing, Simon & Schuster Macmillan, Micro Application/MA. Alt pericol care se confirmă de la an la an : tirajul mediu al unor asemenea lucrări bate recordul minimal : în 1994 a fost de 2.253. Orice restricţie în bugetele instituţiilor şi bibliotecilor poate avea grave repercusiuni şi nu e de mirare să constatăm că editurile caută diverse forme de sponsorizare din partea industriei şi laboratoarelor.

Şi mai îngrijorătoare este ameninţarea venind de la casele de editură din străinătate : germani, americani, olandezi şi alţii, care coproduc lucrări în franceză, îndeosebi în domeniile ştiinţific şi medical. Mult mai gravă este expansiunea limbii engleze : la colocviile internaţionale, participanţii francezi îşi fac expunerile în engleză, condiţie *sine qua non* pentru dobîndirea unei reale audienţe în afara graniţelor noastre. Fapt ce i-a determinat pe mulţi editori şi instituţii din Hexagon, ca CNRS şi INSERM, să-şi publice, pentru piaţa internaţională, lucrările în engleză. Legitimele proteste ale apărătorilor limbii şi culturii franceze nu pot face nimic împotriva unui fenomen de mondializare a informaţiei. Faima cercetării franceze a cedat în faţa acestei necesităţi.

Editorii dornici să exploateze competenţa unor autori recunoscuţi se pot lovi de fidelitatea de neclintit a unui specialist pentru editura sa, ca şi de interdicţia ca ei să publice într-un acelaşi domeniu o operă cu aceeaşi temă. Clauza de preemţiune, prevăzută în contractele lor, îi obligă la acest lucru (p. 105). Unii autori, însă, ocolesc această restricţie, sugerîndu-i editorului aflat în concurenţă un gen (sensibil) diferit, sau, pentru evitarea oricărui diferend, îi propun editorului „lor" o nouă lucrare... de succes. Autorilor de mare notorietate li se intentează rareori procese.

Anumiţi autori, din „nevoia" de a publica, pentru a se impune, propun o participare la cheltuielile de editare sau achiziţionarea unui număr x de exemplare.

[1] STM, abreviere curentă pentru lucrările şi editorii de „ştiinţe, tehnici şi medicină".

Adăugăm că, în ce privește publicațiile științifice și tehnice, Internetul și-a demonstrat foarte rapid posibilitățile. Publicarea (neoficială) fiind gratuită și imediată, o ia înaintea editării tradiționale. Aceasta se va integra oare, prin serveri plătitori, hyperspațiului ?

Economia și gestiunea

E un sector ce manifestă o reorientare a politicilor editoriale. După o perioadă de expansiune continuă în anii 1980, după o best-sellerizare spectaculoasă, criza economică și ideologică a infirmat multe profeții. Și aici, presa din domeniul economici – prin publicarea unor numere speciale – concurează puternic cartea : statisticile referitoare la cifra de afaceri din acest sector demonstrează o scădere de aproximativ 20%.

Competiția s-a dezvoltat în detrimentul editurilor mai vechi (mai ales Dunod) și în favoarea tinerilor editori proveniți adesea din grupuri, ca Gualino, Maxima și Village mondial. Ca regulă aproape generală, prețurile de vînzare și tirajele au fost corectate prin scădere și se tinde către impunerea formatelor de buzunar, chiar dacă unele tratate mari formează obiectul unei campanii promoționale importante. Indiferent de faptul că librarii rămîn legătura cea mai eficientă cu studenții în științe economice, sector universitar în expansiune, nevoia imperioasă de contactare a cadrelor a favorizat dezvoltarea vînzării directe pe fișiere, ajungîndu-se la trimiteri de o sută de mii de mesaje. Patricia Laurent ia parte la noile experiențe făcute de First/Assas, ce a semnat un acord cu reprezentanții unor activități multiple (mai ales în domeniul biroticii) cu scopul de a-i contacta direct pe directorii de întreprinderi[1]. Marketingul aplicat acestui sector editorial este ilustrarea unei tehnici recomandate cu insistență prin propriile lucrări.

Enciclopediile

Enciclopediile generale, alfabetice sau metodice, concepute, conduse și controlate de editori și echipele lor, fac adesea apel la numeroși autori specializați, numărul lor putînd atinge mai multe sute. Aceștia își redactează contribuțiile conform unui plan riguros și unor dispoziții foarte precise ; ei sînt retribuiți pe o bază forfetară, însă, și aici, oricît de eminenți ar fi, editorul are datoria ca în permanență să verifice dacă nu apar scăpări sau chiar erori. Mai cu seamă trebuie controlată interacțiunea textelor, salturile ocazionale de nivel și redundanțele. În fine, responsabilului editorial îi revine obligația de a redacta (sau de a încredința altcuiva acest lucru) paginile preliminare, textele de legătură, indispensabile pentru asigurarea omogenității lucrării, la fel ca și multiplele indexuri.

[1] *Livres Hebdo*, nr. 180, 10.11.1995.

Adăugăm aici – iar remarca e valabilă pentru toate cărțile de referință demne de acest nume – că prea multe lucrări sînt editate fără index. La ora culegerii informatizate, această carență e inacceptabilă, deoarece softurile performante permit indexarea textului, ba chiar și elaborarea automată a subintrărilor cu ocazia înregistrării sau a recitirii pe ecran (cu, să fim realiști, necesitatea unei ultime revizuiri). Ar fi bine apreciată inițierea stagiarilor în elaborarea indexului.

Multe lucrări oferă indexuri prescurtate, aproape inutilizabile. Criticii vor face un mare serviciu viitorilor cititori atrăgînd atenția asupra acestei lipse de neiertat, precum și a altora bătătoare la ochi.

În marile case de editură, echipele însărcinate cu elaborarea enciclopediilor numără cel puțin zece specialiști permanenți, sau chiar mai mulți, dar de cîțiva ani asistăm la o restrîngere a efectivelor pentru a se ușura povara obligațiilor salariale.

Pentru direcția generală marea dificultate e de a echilibra volumul lucrărilor în curs, adevărate șantiere eșalonate pe mai mulți ani. Mai trebuie să se încerce anticiparea pieței și să se supravegheze concurența, care poate, dintr-o dată, să răstoarne previziunile. Bugetul unui singur proiect enciclopedic poate fi comparabil cu cel al unui editor de literatură de mărime medie. În plus, noile ediții ale acestor publicații necesită o aducere la zi : revizuirea se face „în cadru intern" și pretinde colaborarea unor specialiști din afară. Editările pe CD–ROM, departe de a se eschiva de la această obligație – căci încetarea editării pe hîrtie nu va mai reprezenta o constrîngere-timp – o vor grăbi, cu atît mai mult cu cît editorul asigură un serviciu „on line" sau pe Internet. *Encyclopaedia Universalis* a deschis în 1996 o „poștă a cititorilor". În momentul cînd editarea enciclopedică se internaționalizează, „atacul" poate veni și din străinătate, în formă de coeditare. Nici seriile enciclopedice mai ușoare nu scapă de această concurență înverșunată.

Pasiunii ideologice a unui Pierre Larousse, de acum un secol și jumătate, i-a luat locul, în cele mai multe dintre marile enciclopedii generale sau tematice, o expunere mai neutră pentru a nu răni nici o sensibilitate politică, socială sau confesională. *Encyclopaedia Universalis,* ale cărei articole sînt semnate, redă mai mult angajamentul și opțiunile a patru mii de autori, oferind astfel o reală diversitate de abordări.

Ilustrația în culori mobilizează doar ca o conducere artistică ; aceasta, după acceptarea machetelor de probă și o stabilire a bugetului și mai greu de respectat decît cel al redactării, are dificila sarcină de a coordona documentariști-iconografi, fotografi specializați, ilustratori, infograficieni, desenatori tehnici și cartografi... precum și pe cei răspunzători de texte care au șansa (relativă) de a nu se afla la capătul liniei.

Dacă autorii sînt solicitați să propună ilustrații, sugestiile lor nu sînt decît o contribuție la decizie, căci unitatea operei și ritmul de repartizare a imaginilor

pretind opțiuni echilibrate, cu atît mai exacte cu cît numărul de pagini a fost riguros fixat. Toate aceste obligații și imperative privesc în egală măsură și marile enciclopedii tematice.

Desigur, există și lucrări enciclopedice neilustrate, identificate cu importante cărți științifice și tehnice, dar și aici editorul își menține inițiativa proiectelor și dezvoltă o strategie editorială comparabilă cu cea a volumelor în culori. Deoarece asumarea controlului a zeci de milioane de semne cere o cunoaștere editorială cu nimic mai prejos decît cea pretinsă de opera ilustrată.

În fine, termenul de „enciclopedii" desemnează și multe lucrări ușoare de mare difuzare. Natura, istoria, științele și tehnicile, ca să le citățm doar pe acestea, reprezintă o vastă piață. Dacă regăsim (în principiu) aceleași exigențe la stabilirea textelor – provenite adesea de la aceiași autori – și contingențe identice pentru ilustrarea lor, ele sînt mai apropiate de specificările proprii manualelor școlare sau lucrărilor de popularizare (p. 189–190). În acest domeniu, inițiativele și propunerile autorilor privind teme clasice sau inovatoare nu sînt ceva excepțional, însă editorul trebuie să aibă tot timpul în vedere cu mare strictețe formula editorială. Și bugetele puse în joc impun o elementară prudență.

Atlasele

Atlasele școlare respectă datele pedagogice ale programelor și constituie o piață economică relativ stabilă. Pe de altă parte, există o gamă de atlase pentru marele public, un prim nivel de indispensabile lucrări de referință. Cîteva puternice edituri specializate[1], engleze, americane, italiene și olandeze, propun atlase impozante, de format mare, al căror preț de cost, extrem de ridicat, trebuie repartizat între mai mulți coeditori sau coproducători. Editorii francezi au renunțat la această piață planctară, inclusiv cele două mari grupuri (cu excepția atlaselor școlare). De asemenea, salutăm inițiativa luată de GIP-Reclus/La Documentation française, care a lansat, în 1995, un *Atlas de la France* în paisprezece volume.

Geografiei fizice, beneficiind de aporturile teledetectării, i se adaugă o masă de informații prelucrate cu ajutorul sateliților : de la poli de dezvoltare la evoluțiile climatice, de la vegetație la producțiile agricole sau miniere, numeroase domenii și interferențe de studii.

La realizarea hărților, de acum înainte se impune informatica editorială, ce va permite o mai flexibilă transcriere dintr-o limbă în alta, inclusiv pentru indexarea lor exhaustivă. Ceea ce am afirmat referitor la atlasele de geopolitică și de geostrategie se aplică, bineînțeles, și la atlase : continua instabilitate politică, socială și economică destabilizează rapid fiabilitatea informațiilor.

[1] *Ouvrages de référence pour les bibliothèques, op. cit.*

Ca notă liminară, adăugăm că numeroşi editori ce doresc să includă în lucrările lor (ghiduri, enciclopedii generale etc.) reproducerea de hărţi, pot primi drepturile de reproducere şi copii după filme la formatul lor, un alt avantaj al digitizării. Institutul Geografic Naţional (IGN) îşi pune la dispoziţia editorilor fondurile. Chiar dacă drepturile de reproducere par ridicate, ele rămîn absolut competitive dacă le comparăm cu costurile de realizare a acelor hărţi. Astfel de acorduri se practică, în general, între ţări, dar e preferabil să se stabilească dacă cheltuielile de „traducere" intră în sarcina cumpărătorului.

De notat că editorii englezi, în special, dau un sens mai larg termenului atlas, astfel că multe lucrări de dincolo de Canalul Mînecii folosesc această denumire pentru simple enciclopedii ilustrate în care cartografia reprezintă o parte minoră. E o practică ce tinde să se extindă în Franţa, ca şi în alte ţări europene.

Dicţionarele

Pierre Larousse şi Paul Robert[1] şi-au asumat responsabilitatea de enciclopedist, de lexicograf, dar şi pe cea de editor al propriilor opere. Émile Littré şi-a redactat dicţionarul a cărui finanţare a fost asigurată de Louis Hachette[2].

Aventura solitară a lui Pierre Larousse aparţine istoriei : ea a fost favorizată de o perioadă cînd paşii repezi făcuţi de ştiinţă, pasiunea enciclopedică, evoluţia limbii şi ştiinţa limbajului deschideau perspectivele unor noi evoluţii ; un secol mai tîrziu, Paul Robert, făcînd muncă de inovator, n-a fost la adăpost de dificultăţi ; mai înainte ca întreprinderea sa să fie consfinţită, s-au succedat mai multe rînduri de difuzori-distribuitori[3] !

Ritmul de ieşire a tuturor acestor publicaţii – în fascicule, pentru o amortizare mai rapidă a costului – s-a eşalonat pe mulţi ani. Nici un lexicograf (enciclopedist), din zilele noastre, nu şi-ar putea asuma singur finanţarea. Publicarea, în şaisprezece volume, o coeditare CNRS/Gallimard, a *Trésor de la langue française,* încheiată după mai bine de douăzeci de ani după apariţia primului volum, dă măsura unor asemenea întreprinderi. Iar eternul *Dictionnaire de l'Académie française* nu infirmă această apreciere. Numai firmele sau

[1] *Le Dictionnaire de la langue française* de Émile Littré a apărut în 1863. Publicarea lucrării *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse a fost eşalonată între 1863 şi 1876. *Cf. Pierre Larousse et son temps* (sub conducerea lui Jean-Yves Mollier şi Pascal Ory), Paris, Larousse, 1995. Paul Robert şi-a publicat prima ediţie din *Dictionnaire alphabetique et analogique de la langue française* între 1951–1966 (6 volume şi un supliment). A doua sa ediţie a fost condusă de Alain Rey.

[2] Hachette a semnat cu Littré, în 1841, un contract de editare pentru *Dictionnaire de la langue française.*

[3] *Le Dictionnaire alphabetique de la langue française* de Paul Robert a apărut şi în fascicule, la Casablanca, la începutul anilor 1950.

instituțiile puternice, cu experiență în domeniu, pot asigura continuitatea unor investiții masive[1].

Actualizările dicționarelor enciclopedice ori tematice (ce se dezvoltă considerabil), chiar dacă sunt de acum înainte facilitate de informatica editorială, obligă la costuri ridicate datorită multor articole precum și introducerii altora noi în fiecare an, de echipele integrate. Ilustrația în culori a mărit investițiile, iar cartografia, graficele și schemele cer, și ele, o permanentă revizuire, necesitînd o nouă realizare de filme text/imagini. În fine, de reținut că eventualele coeditări în limbi străine produc noi costuri, destul de împovărătoare, din cauza necesității schimbării ordinii alfabetice (și pentru traducere/adaptare). Numai arii lingvistice întinse își pot îngădui aceste costuri ridicate.

Afirmație dezmințită, totuși, de lansarea, în toamna anului 1996, de către Maxi-Livres/Profrance, a dicționarului *Maxidico,* în culori, la prețul de 99 F, creație ce a bulversat piața dicționarelor, deținută aproape în totalitate de CEP[2]. Președintele-director general al noii societăți, pînă atunci editor de lucrări aparținînd domeniului public sau reeditor de lucrări ilustrate, recunoaște că va fi nevoie de patru ani de vînzări pentru rentabilizarea acestei operații. Însă 200.000 de exemplare vîndute în trei luni îi atestă succesul.

Edițiile în format de buzunar la prețuri mici (Carrefour/Larousse și în special *Dictionnaire de la langue française* de la Maxi-Livres, cu un milion de exemplare) au reprezentat o concurență dură, au dus la o scădere sensibilă a prețurilor și la lansarea unor noi formule la editorii tradiționali. Dicționarele pe CD-ROM vor contribui la o lentă erodare a edițiilor pe hîrtie.

De notat că editorii de dicționare au o mare responsabilitate față de cititorii lor, după cum o dovedește „accidentul" survenit în noua ediție a *Dictionnaire des synonymes et contraires* (Le Robert, 1995) : sinonimele propuse pentru termenul „evreu" au fost considerate injurioase și propice pentru întreținerea prejudecăților antisemite. După ce a făcut unele propuneri, Președintele de la *Robert* a fost nevoit să retragă lucrarea din librării și să o dea la topit[3]. Alain Rey, directorul publicației, n-a mai tergiversat lucrurile deoarece, după el, „linia editorială a greșit" și, totodată, „a condamnat lipsa unei conștientizări a mizelor sociale și morale". Conform propriilor cuvinte, această afacere ar trebui „să provoace electroșocul necesar sistemelor de control" la editori !

Marile dicționare bilingve apar tot mai frecvent în urma unor asocieri între editori francezi și străini. Acorduri între firme sau o preluare, ca la Chambers,

[1] Baldinger (Karl), *Introduction aux dictionnaires les plus importants pour l'histoire du français,* Paris, Klincksick, 1974 ; Matore (Georges), *Histoire des dictionnaires français,* Paris, Larousse, 1968, Rey (Alain), *Encyclopédies et dictionnaires,* Paris, „Que sais-je ?", PUF, 1982.

[2] Larousse a citat, în fața tribunalului comercial, Maxi-Livres/Profrance pentru concurență neloială.

[3] *Cf. Le Monde des livres,* 17.11.1995. Să adăugăm că difuzarea unei Biblii ce conținea termeni antisemiți a fost interzisă, „cu condiția suprimării acelor termeni" (11 aprilie 1995).

devenită filială a Grupului de la Cité, favorizează operații editoriale în buclă. Fuziunea echipelor permite perfecționarea selectării intrărilor, actualizările, calitatea traducerilor, controlate, pentru limba engleză, de echipe americane și canadiene.

În același timp, există și alte forme de colaborare ce fac obiectul unor asociații pe bază de participare. Încă un domeniu în care internaționalizarea redistribuie hărțile editoriale... Competiție ilustrată de *Dictionnaire bilingue Hachette-Oxford.*

Doar *dicționarele specializate* sînt editate (și) de edituri independente de grupuri : nu atît de grele și corespunzînd vocației altor sectoare editoriale, ele rezultă uneori din inițiativa unor autori ce țin de discipline de specialitate. Michel Prigent (PUF) remarca, în 1995, că „mulți autori care acum cîțiva ani ar fi publicat în reviste, azi scriu article în dicționare specializate"[1]. Editorii tradiționali de dicționare, însă, tind să atragă și aceşti veleitari, căci ei le consolidează băncile de date. Dicționarele de informatică și de afaceri, bilingve sau nu, întruchipează perfect acest sector al concurenței. Și aici, informatica editorială va redistribui anumite centre de putere, căci dominația va aparține editurilor sau grupurilor puternice.

Operele de popularizare

Manuscrisele oferite de autori

Opera de popularizare[2] reprezintă un domeniu aproape infinit, în care investesc profesori, diverși specialiști, șefi de rubrici din presa națională și regională, ziariști de la tot felul de reviste, dar și amatori, luminați ori nu. Ei au adesea inițiativa de a propune fie ideea unei lucrări, fie un manuscris. În alte cazuri, urmează traiectoria unui succes, impresionați de rezultatele cutărui sau cutărui best-seller. Un plan bine întocmit, cîteva comentarii judicioase asupra temei alese ar fi o introducere utilă, însă acest demers logic e destul de rar.

Entuziasmul îi îndeamnă uneori să scrie o lucrare și s-o adreseze fără a ține seama de liniile editoriale și nici de caracteristicile colecțiilor editurii. Sigur că în fața unei opere de calitate, editorul are întotdeauna posibilitatea să-și modifice proiectul și să-i ceară autorului să se adapteze la spiritul serici sale, chiar și a normelor sale (nivel de dificultate, număr de pagini etc.). Astfel de lucrări

[1] *Livres Hebdo,* nr. 166, 23.6.1995

[2] Lazlo (Pierre), *La Vulgarisation scientifique,* Paris, „Que sais-je ?", PUF 1993, cu o excelentă bibliografie ; Raichvarg (Daniel), *Savants et ignorants : une histoire de la vulgarisation des sciences,* Paris, Le Seuil, 1991 ; Roqueplo (Philippe), *Le Partage du savoir : science, culture, vulgarisation,* Paris, Le Seuil, 1974.

necesită, în general, o prezentare precisă, iar un începător nu prea are idee despre constrîngerile, mai ales tehnice şi economice, pe care le pretinde. Responsabilului de ediţie îi revine misiunea de a-i stabili caracteristicile.

Operele comandate

Sîntem obligaţi să constatăm că o carte de popularizare suferă de ceea ce Michel Rouzé numeşte „exploatarea lucrativă a mirajelor pseudoştiinţifice". Aşa sînt scrierile derivate din eterna „Bibliotecă bleu"[1] care, timp de mai multe secole, au interpretat îndeosebi fenomene naturale şi supranaturale. Ar fi însă nedrept să nu amintim contribuţiile unor cercetători, universitari şi savanţi, care, din iniţiativă proprie sau la cererea unui editor, publică bilanţuri, lucrări de specialitate şi mărturii de neînlocuit despre evoluţia ştiinţelor şi a tehnicilor. Cartea frumoasă, în special despre astronomie, cucerirea spaţiului şi lumea vie, alătură, în acelaşi mod, lucrări stereotipice de faze ale cercetării avansate, idealizate prin imagine.

Lucrările şcolare, extraşcolare şi universitare

Dacă numeroase categorii de lucrări depind de comanda editorului, editarea şcolară reprezintă un model al genului. Editorii sînt obligaţi să fie la curent cu permanenta actualizare a programelor, astfel că îşi aleg autorii apţi să răspundă evoluţiei pedagogici, care de mai bine de un secol, trăieşte mutaţii de fond şi de suprafaţă. Reformele Ministerelor Educaţiei Naţionale încearcă să ţină seama de cunoştinţele cercetătorilor sau ale profesorilor ; aceştia, prin experimentare, confirmă sau rectifică noile metode de învăţămînt. Fluctuaţiile politice, însă, – ceea ce Henri Mitterand numea „schimbările de direcţie pedagogică ale Republicii" – influenţează şi orientarea programelor. „Destabilizarea e permanentă" mai adaugă el[2].

Evoluţia cunoaşterii, dezvoltările ştiinţelor şi tehnicilor, descoperirile şi abordările şcolilor de istorici şi de geografi, economia în neaşteptate mutaţii, matematica, critica literară ce oferă noi puncte de vedere, filosofia ce se deschide,

[1] Bollême (Geneviève), *La Bibliothèque bleue,* Paris, Julliard, 1971 ; Darmon (J.-J.), *Le Colportage de librairie en France sous le Second Empire,* Paris, Plon, 1971 ; Fontaine (Laurence), *Histoire du colportage en Europe, XV^e–XIX^e siècles,* Paris, Albin Michel, 1994.

Roger Chartier subliniază în *L'Ordre des livres* (Aix-en-Provence, Alinéa, 1992) că „specificitatea fundamentală a *Bibliotecii bleu* ţine de intervenţiile editoriale operate pe texte [deja publicate] cu scopul de a le face citibile". „Astfel, înseşi structurile cărţii sînt conduse prin modul de lectură despre care editorii cred că aparţine clientelei vizate de ei", adaugă el în noua ediţie, completă, avînd drept titlu *Culture écrite et société,* Paris, Albin Michel, 1996.

[2] Cf. şi Huot (H.), *Dans la jungle des manuels scolaires,* Paris, Le Seuil, 1989.

prin natura sa, unor permanente reluări, ramificațiile unor „noi" științe umane îi determină pe autori, pe responsabilii cu Educația Națională și pe editori la o adaptare a programelor unde inovația merge alături de excese, regrese și modele. Fără a omite dorința de a oferi un răspuns pieței muncii și instruirii specializate (învățămîntul tehnic), cărora li se corectează permanent orientările.

Acest imens șantier editorial, conform unei logici imparabile, face apel la profesori de toate nivelurile. Unii autori se propun, alții sînt cooptați (uneori sub egida unui inspector), căci, în cele mai multe cazuri, manualele sînt rodul unei activități colegiale. Editorii sînt atenți, însă, la contribuțiile profesorilor preocupați de o reînnoire a metodelor. Participările lor la congrese, la comisii de studii oficiale sau de liberă cercetare îi îndeamnă pe editori – iar delegații lor din sectorul pedagogie veghează la aceste vocații născînde – să promoveze noi participanți, integrați sau nu, în nuclee de autori cu mai multă experiență.

Concepția grafică, ce a făcut reale progrese, este o muncă de echipă ; preocuparea de a inova în prezentarea elementelor, conform unei logici stabilite în înțelegere cu autorii, verificarea fiecărui stadiu al înaintării reprezintă o neîncetată luptă contra cronometru, deoarece, în multe cazuri, promulgarea unor noi programe oficiale a venit prea tîrziu. Iar concurența te obligă să trimiți referenților specimenele pentru avizare în luna aprilie[1].

Constrîngerea economică este categorică : fără a ne ocupa aici pe larg de studiul inițial privind dezvoltarea fiecărei piețe, scopul urmărit, mijloacele de realizare și riscul financiar, e bine să se stabilească cu precizie toate caracteristicile manualului, ce sînt tot atîtea opțiuni și arbitraje. Nepotrivirea dintre lucrările propuse elevilor dezvăluie aceste variații, cu prețuri de vînzare destul de apropiate sau identice, deoarece sînt plătite de consiliul comunal (pînă la ieșirea din colegiu), iar concurența nu îngăduie decît mici abateri. Numai amploarea tirajelor, de la cîteva mii la mai multe sute de mii – adevăratul pariu editorial – explică formatele diverse, importanța relativă a textului și a ilustrației, repartizarea

[1] Contrar afirmațiilor editorilor, problema nu este nouă. Henri Baillière, în *La crise du livre* (1904) deplînge deja că „schimbările din programă au drept consecință reformarea parțială sau totală a cărților clasice... Abia e gata o carte că și poate fi considerată demodată" ; Richaudeau (François), *Conception et production des manuels scolaires, guide pratique,* Paris UNESCO/ difuzare Retz, 1979 ; „Le Livre scolaire en France" (sub conducerea lui Philippe Schuwer), *Techniques graphiques,* număr special, Paris, nr. 34. decembrie 1960. Cu un interesant articol de Georges Piquet despre „L'Évolution du livre scolaire depuis la IIIe République".

François de Closets îi acuză pe autorii de manuale școlare că-i confundă pe „elevii din clasa a VI-a cu studenții de la Sciences-Po", în *Le Bonheur d'apprendre,* Paris, Le Seuil, 1996. Acest an a fost considerat (din punct de vedere financiar) decepționant de către editori ... ce au de înfruntat o propunere de „limitare a volumului și a ponderii manualelor". Se profilează manualul unic sau „manualele de referință" propuse de Consiliul Național pentru Programe (sau două manuale pe nivel), fără a se cunoaște încă finanțarea propusă.

culorilor, calitatea hîrtiei etc. Cele două grupuri de editare nu vor rămîne oare, în cîțiva ani, singure în competiție, într-atît se dovedesc de ridicate investițiile ? După preluarea editurilor Magnard de către Albin Michel, Delagrave de către Flammarion și Hatier de către Hachette, în mai 1996, mai rămîn puține edituri independente, cum ar fi Belin. De notat, totuși, „nou veniți", ca Bertrand-Lacoste pentru învățămîntul mediu și PUF în 1995 sau la Découverte la granițele programelor universitare. Numai trimiterea de exemplare de publicitate gratuite înseamnă pentru ele sume considerabile : în acest domeniu, Franța e un caz unic. În 1996, Christian Travers (Hachette) semnalează absurditatea de a se trimite 30.000 de exemplare de publicitate pentru o vînzare de 35.000 de exemplare de manuale pentru cursul primar ! De altfel, editorii au în vedere introducerea plății acestora, gratuite de multă vreme.

Cele de mai sus demonstrează că astfel de cărți nu pot fi decît comandate. Nici cel mai dotat dintre autori, ce și-ar impune să aducă o adevărată inovație – garantată sau nu de succes – (de exemplu, împotriva unei echipe conservatoare), nu poate aduna ansamblul de forțe necesare și, cu atît mai puțin, capitalul cerut. Oricare ar fi contribuția autorilor, cartea școlară reprezintă și o investiție intelectuală, aceea a unei solide echipe editoriale.

La scară internațională, s-a subliniat, cu ocazia unei întîlniri a editorilor școlari (în cadrul UIE, la Tîrgul de la Frankfurt 1995), că unii dintre ei au constatat o diminuare a creditelor alocate manualelor, în vreme ce bugetele destinate materialului informatic au o tendință de creștere. Aceasta va fi și mai puternică atunci cînd toate centrele educative europene se vor converti la informatică, după modelul școlilor din Statele Unite.

În ce privește piața cărții extrașcolare, mai ales caietele de vacanță, rezumatele pentru examene etc., ea reprezintă un sector în ușoară creștere. Îngrijorarea părinților, într-o societate unde șomajul atinge cifra de 12%, îi încurajează pe editori să înmulțească formulele atractive, cum ar fi caietele de vacanță, de asistență și de susținere etc. Supermagazinele, foarte active, le acordă un spațiu deloc neglijabil, cu atît mai mult cu cît prețurile scăzute (10–20 F) le favorizează, cel puțin pentru cursul primar, liceul fiind mai bine protejat de librarii specializați. Alți librari preferă seriile stabile și au tendința să refuze paletele de caiete ce nu se vînd, iar procentele de retur devin prea mari.

Un nou venit, Le Seuil, a lansat în 1996, în sprijinul pregătirii pentru bacalaureat și învățămîntul universitar, primele douăzeci și patru de titluri ale colecției *Memo*. Acest sector rămîne dominat în proporție de 80% de Hachette/ Hatier și CEP. Magnard/Vuibert și Delagrave, înglobate, ar trebui să beneficieze de o relansare realizată de cei ce le-au preluat.

Editorii școlari și extrașcolari, ce dispun (uneori unindu-se) de liste ale profesorilor, practică de multă vreme vînzarea directă de lucrări pentru tineret, susceptibile să intereseze bibliotecile de clasă (linia ce desparte lucrările

extraşcolare de cele documentare pentru tineret e atît de subtilă, încît e mai bine să nu fie trasă). Aceste exemplare plătite – cu un rabat în general de 50% – uşurează lansarea noutăţilor pentru tineret. E o practică reclamată de librari, care o consideră o încălcare a legii preţului unic. Cu titlu de exemplu, aceştia au intentat, în 1995, un proces editurii Hatier, unul dintre liderii din domeniul literaturii extraşcolare. Condamnat de tribunal, editorul a făcut apel, dar pentru că trebuia încheiat un acord general, editorii au propus o participare a cadrelor didactice beneficiare la cheltuielile de expediere. De notat că librarii subestimează faptul că elevii, interesaţi de lucrările împrumutate de la biblioteca clasei, devin frecvent, la rîndul lor, cumpărători.

După o creştere regulată a numărului de studenţi – 10% pe an, – toamna lui 1996 a marcat o uşoară scădere. Piaţa cărţii universitare rămîne totuşi favorabilă creaţiei, deşi tirajele pentru filierele specializate sînt slabe. Apar, însă, multe colecţii de lucrări scurte, sintetice şi la un preţ accesibil pentru studenţi, ca şi pentru marele public. Această dublă piaţă îngăduie tiraje mai mari, dă naştere unor best-seller-uri şi concurează colecţia *Que sais-je* ?

Cărţile practice

Operele propuse de autori

Acest domeniu în expansiune (semn al crizei economice), atît de diversificat azi, poate apărea ca ajuns la limita saturaţiei, dar pentru virtualii autori rămîne un miraj, căci best-seller-uri recunoscute sau legate de actualitate (teme şi mode) constituie irezistibile atracţii. Conform unei anchete *Livres Hebdo*/Sofres (1995), cartea practică e cumpărată majoritar de bărbaţi (57%).

E pusă laolaltă cu opere aflate foarte aproape de plagiat. Împreună cu literatura sentimentală e un domeniu de predilecţie al clonării. Cărţile propuse de autori sînt numeroase şi privesc la fel de bine „modelele clasice" (cărţi de bucătărie, de vinuri, ghiduri pentru sănătate, turism etc.[1]) cît şi temele cele mai specializate. Sigur că unii autori mai îndrăzneţi propun formule inedite, cu rezultate adesea extreme : eşecul, soldurile... sau (rareori) consacrarea.

Operele comandate

Într-un tratat despre comoditatea editorială, am descoperi că printre primele principii se află acela de a nu alege decît autori cu mai multe best-seller-uri la

[1] „Grupul de editori de cărţi practice" al SNE revendică zece categorii : bucătărie, sănătate, grădinărit, turism, reparaţii mărunte, timp liber, sporturi, natură, decoraţie, animale.

activ. Şi cum catalogul cărţilor practice este bogat şi diversificat, sarcina editorului ar fi simplificată...

În plus, pentru a fi accesibile în sistemul de autoservire, temele şi titlurile sînt puse, în general, puternic în evidenţă, ceea ce uşurează o căutare grăbită. În fine, publicaţiile periodice specializate abundă, iar redactorii-şefi sînt deseori gata să recomande pe vreunul din colaboratorii lor – dar, atenţie, rarcori pe cel mai bun...

De notat că pe această piaţă „noi" editori se lansează sau îşi întăresc departamentele specializate, precum Le Seuil, Albin Michel, Flammarion, Casterman/Mango, TF1 Éditions, urmărind multiple exploatări, mai ales pe CD-ROM.

Nu putem să nu relatăm observaţia caustică a editorului Vladimir Dimitrijevic : „Întrebarea e dacă multitudinea de cărţi ce apar [în domeniul medicinei] unde şarlatanismul prosperă pe faţă, nu are la origine o cantitate proporţională de boli"[1]. Această severitate nu se referă la lucrările serioase de referinţă, publicate de edituri importante, sub egida unui comitet ştiinţific. Investiţiile lor pot depăşi 10 milioane de F, iar la această sumă nimeni nu riscă o aventură. E urmărită frecvent o asociere cu Sélection de la Reader's Digest, pentru VPC, cu scopul unei mai bune echilibrări a poverii costurilor.

În opoziţie cu un lung şir de autori specialişti ce nu merită a fi selectaţi – dar care devin uneori autori de best-seller-uri – descoperim somităţi în toate categoriile de calitate superioară ale cărţii practice. Aceste personaje sînt în căutare de editori, dar se poate spune şi invers.

Iniţiativa unui plan de colecţie aparţine editorului. Realizarea unui model răspunde unei analize anticipate a pieţei, în înţelegere cu direcţia de marketing şi serviciul comercial. Obiectivul este impunerea unui model cu caracteristicile serici. Constrîngerile economice şi tehnice stau la baza studiilor, a premachetării şi a unui deviz exact ce conduc la realizarea primei lucrări, un demers destul de asemănător cu lansarea primului număr al unei reviste sau ziar ce pot face obiectul unor teste în mărime naturală pe un eşantion regional.

În editare, această operaţie-test este rară, căci bugetele nu o permit întotdeauna. În plus, pentru impunerea unei colecţii noi e necesară publicarea mai multor lucrări din serie, ceea ce măreşte riscul editorial, dar permite angajarea unui buget pentru promovare şi publicitate cu scopul de a se pune în evidenţă imaginea colecţiei la punctele de vînzare şi în conştiinţa publicului. Situaţia se potriveşte multor categorii de cărţi, dar aici concurenţa e mai puternică, iar urmărirea unui preţ ultracompetitiv este imperios necesară.

[1] Dimitrijevic (Vladimir), *Personne deplacée,* Lausanne, Pierre-Marcel Favre éditeur, 1986. De notat că un tribunal corecţional poate interzice toate publicaţiile unui condamnat pentru exercitarea ilegală a medicinei. *Cf. Le Monde,* 1.6.1996.

Durata de realizare a lucrărilor ilustrate fiind destul de mare, editorul e nevoit ca, după lansarea primelor titluri, să pregătească un al doilea val, cîteva luni mai tîrziu. Cu riscul de a grăbi mişcarea dacă se dovedeşte un succes, sau de a opri totul în cazul unui eşec, în pofida cheltuielilor angajate pentru viitoarele lucrări. E necesar, deci, ca în cel mai scurt timp să se traseze liniile mari ale colecţiei, să se comande textele autorilor şi să se planifice ilustraţia, mai înainte de a se cunoaşte primele verdicte ale vînzării. Doar după aceea, propunerile autorilor pot uşura iniţiativa editorului. Vom analiza principalele etape ale studierii şi realizării unor colecţii ilustrate asemănătoare (vezi şi coeditări).

Multe lucrări ilustrate sînt, de asemenea, şi opere „unice" (*one-shots*) fără a avea pretenţia să fie capete de serii. Totodată, se constată frecvent că un succes îl încurajează pe editor să continue, pe teme asemănătoare, cu alte titluri. Cîte colecţii n-au apărut astfel... O operă originală, sugerată de un autor, dă naştere unei serii şi, paradoxal, unor opere comandate.

Atenţie la răspunderea civilă : astfel, lipsa atenţionării asupra pericolului de confuzie în *Guide des fruits et plantes comestibles* (Ghidul fructelor şi plantelor comestibile), scos de Éditions Nathan, a dus la moartea unui utilizator. Emmanuel Pierrat[1] le recomandă editorilor „să introducă în toate lucrările practice o clauză care să-i exonereze de orice responsabilitate în caz de eroare [...] ceea ce ar putea măcar s-o atenueze". De multă vreme editorii de anuare uzează de acest avertisment.

Ghidurile turistice

Între 1985 şi 1996, aceste ghiduri şi-au triplat numărul de titluri produse (noutăţi şi noi ediţii). Vechilor şi austerelor formule tipografice, le-a urmat, chiar şi la Michelin, invazia imaginii în culori, în mod deosebit pusă în valoare în colecţia *Voir* (Dorling Kindersley/Hachette), ca şi în *Ghidurile* Gallimard.

Printre noutăţi, mai bine de jumătate din titluri se referă la regiuni din Franţa. Mai mult de 700 de titluri scoase anual antrenează o competiţie îndîrjită între editorii solizi (Hachette publică şase serii de ghiduri) şi tinerii editori, ca Lonely Planet, conectat la Internet, şi City Guides. În 1996, Dominique Auzias s-a decis să-şi editeze, în parteneriat, seria *Le Petit Futé* în limba rusă.

Şi aici intercalarea – toate titlurile pe aceeaşi temă fiind grupate pe rafturile librăriilor – stimulează concurenţa. Editorii pîndesc neîncetat obţinerea unor noi destinaţii spre străinătate şi multe teme interdisciplinare din domenii ce tind să se impună, aşa cum ar fi *La Route Maya* sau *Le Monde Maya*. Şi ghidurile de călătorii reprezintă o piaţă în dezvoltare – *Livres Hebdo* inventariază 199 în 1996 – unde tinerii editori se arată foarte activi.

[1] Pierrat (Emmanuel), *op. cit.*

În plus, editorii regionali dau dovadă de un real dinamism în acest sector. Editori de presă (*Ouest-France, La Nouvelle République* şi alte cotidiene din provincie), case de editură tradiţionale (ca Privat, fondată în 1839) tipografi-editori (Charles Corlet), asociaţii ce doresc dezvoltarea culturii regionale merg alături de „tineri editori" care găsesc în regiunea lor o reţea de autori, sprijin local şi ecouri mai favorabile în presa locală. Dacă librarii asigură în cea mai mare parte difuzarea, supermagazinele constituie de asemenea un sprijin deloc neglijabil. Mai adăugăm că monografiile mici au făcut adesea loc unor lucrări importante cu un preţ ridicat.

Vizitatorul Salonului Cărţii de la Paris şi al numeroaselor manifestări din provincie e impresionat de întinderea şi diversitatea acestei producţii. Mulţi dintre noii editori, după ce şi-au valorificat o vreme regiunea sau provincia, îi depăşesc graniţele cu scopul de a-şi consolida catalogul. Cei mai puternici îşi încredinţează difuzarea unui terţ, dar mulţi dintre confraţii lor, de mai mică suprafaţă financiară, îşi plasează titlurile în puncte de vînzare nedominate de aceştia.

Într-o societate ce doreşte să-şi regăsească rădăcinile, editarea regională se singularizează printr-o multiplicitate de teme şi abordări ce surprind uneori prin întinderea şi durata succesului. Pe această piaţă, *Images du patrimoine,* publicat de Inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France (Inventarul general al monumentelor şi bogăţiilor artistice ale Franţei), în colaborare cu DRAC*, completează în mod fericit această reţea culturală, la care contribuie şi Fondul naţional al monumentelor istorice şi al siturilor.

Albumele şi cărţile pentru tineret

Operele propuse de autori

Albumele şi cărţile pentru copii şi tineret prezintă o atracţie pentru numeroşi scriitori amatori, ce fac caz de interesul manifestat de anturaj faţă de producţiile lor, fără a-şi da seama că relaţia afectivă cu copilul le-a dat iluzia unei opere împlinite. Vastul tezaur de basme e declinat la nesfîrşit... ceea ce, în sine, e de înţeles fiindcă cei mai mari autori au exploatat aceste variaţii ale imaginarului. Dar cu siguranţă că geniul sau talentul lor s-au aventurat cu o infinită perspicacitate asupra miturilor şi realităţilor unde domină scriitura transparentă ce necesită practică şi experienţă.

Vom face un loc aparte romanelor contemporane ce grupează opere propuse – le-am menţionat dezvoltarea la numeroşi editori în 1994/1996 – şi o mulţime de serii (adesea comandate) : sînt tot atîtea variaţii pe formule mereu reluate,

* Direcţii Regionale pentru afaceri culturale – n. trad.

inspirate de textele de cercetare. Romancierii de succes sînt deseori solicitați, fapt ce duce uneori la surprize : „Scrisul pentru copii pretinde geniu", spunea deja Anatole France, iar mulți scriitori și editori învață acest lucru pe cheltuiala lor[1].

Conceperea unei lucrări documentare pentru tineret necesită alte calități, însă mulți autori își închipuie că împărtășirea cunoștințelor e o sarcină ușoară. Editorii sînt foarte solicitați de autori – adesea profesori – ce se hrănesc cu iluzia unei simple adaptări a manualelor școlare. Stîrnirea curiozității, trezirea ei, explorarea lentă și progresivă a fațetelor unei teme, ilustrația cea mai potrivită pretind daruri pe care un profesor le poate avea în discuțiile animate din clasă, în jocul oarecum socratic de întrebări/răspunsuri, dar conceperea unei cărți și scrierea sa cer o altfel de iscusință.

Din 1995, editorii de lucrări documentare, din cauza prea multor oferte de noi colecții, au depășit capacitățile de absorbție a pieței, cu atît mai mult cu cît sînt excesiv exploatate aceleași teme sau titluri. Cei cu putere de decizie consideră în unanimitate acest sector saturat, mizînd – așa cum am precizat referitor la lucrările extrașcolare – pe noi serii de popularizare propice să-i seducă pe adolescenți.

În schimb, în privința albumelor ilustratorilor, scenariul e, în general, altul. Doar demersurile personale le vor deschide tinerilor artiști accesul spre carte : recomandarea unui șef de atelier grafic sau a unei școli de artă va lucra în favoarea lor. Mulți solicitanți, însă, se aruncă direct în lumea profesioniștilor. Cea a publicității exercită o puternică atracție și, în cazul unui prim succes, asigură o importantă remunerație, dacă nu are de suferit de pe urma unor perioade alcatorii. În mod sigur, editarea, o dată trecută ștacheta unei prime cărți dificile sau a unei participări la o operă colectivă, poate da speranța unei activități îndelungi. Multe cărți sînt propuse... însă noii aleși au de suferit de pe urma crizei cărții. Ei nu sînt foarte mulți, dar numai celor mai dotați[2] li se oferă contracte-program de lungă durată, ce-i leagă de unul sau mai mulți editori.

[1] *Guide européen du livre de jeunesse* (sub conducerea lui Henriette Zoughebi). Centre de promotion du livre de jeunesse /Seine-Saint-Denis, Paris. Éditions du Cercle de la Librairie, 1994 ; *Lectures, livres et bibliothèques pour enfants.* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie. 1994 ; despre spectaculoasa reușită a unui tînăr editor englez, *cf.* Cecil (Mirabel), *Sebastian Walker, 1942–1991.* Londra, Walker Books. 1995.

[2] Durand (Marion) și Bertrand (Gérard), *L'Image dans le livre pour enfants.* Paris, l'École des Loisirs, 1975 ; *Aimer lire,* Paris, Bayard Presse, 1982 ; Soriano (Marc), *Guide de la littérature jeunesse,* Paris, Flammarion, 1975 ; *Guide des auteurs du livre de jeunesse français,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1989 ; Și, asupra unui trecut mereu prezent, Osterwalder (Marcus), *Dictionnaire des illustrateurs,* vol. 1 1800–1914, vol. 2 1890–1945, Paris, Hubschmid & Bouret, 1993.

Aducem omagiul nostru ilustratorului Claude Lapointe, profesor la Școala de Arte Decorative din Strasbourg, ce formează ilustratori. Și organizatorilor Tîrgului de Carte de la Bologna, ce deschid în fiecare an un Salon al ilustratorilor.

Sfîrşitul anului 1994 a fost marcat de ofensiva supermagazinelor (reprezintă 40% din cifra de afaceri a sectorului tineret), dar acestea îşi „clarifică" oferta reducînd printr-o selecţie titlurile de pe rafturi. Simultan, Carrefour, Auchan şi Casino şi-au lansat propriile serii pentru copii şi tineret.

Acest sector beneficiază de vigoarea pieţei de coeditare dinamizată de Tîrgul de la Bologna : mulţi autori şi ilustratori se duc acolo pentru stabilirea de contacte. Factori de decizie ai unor supermagazine vizitează standurile Tîrgului de la Bologna pentru a dezvolta, ei înşişi, coeditări cu parteneri străini. Desigur, albumele şi cărţile uşoare sînt adaptabile în timp record, iar investiţiile de creare sau de achiziţionare sînt incomparabile cu alte categorii de cărţi. Oferta internaţională e uriaşă, iar selecţia devine tot mai severă, în acelaşi timp perpetuîndu-se publicaţii mediocre pentru o piaţă zisă de masă. Se tinde către o scădere a preţurilor de vînzare şi o întărire a echipelor comerciale.

Adăugăm că tot mai multe producţii pentru copii şi tineret devin cărţi-obiecte ludice, sub formă de cărţi-casete, de puzzle, de pluşuri şi piese din plastic, de cutii conţinînd bucăţele de carton de montat sau de grăunţe pentru plantat ! Unele exemplare reuşite se află la Metropolitan Museum of Art din New York. În 1995, Henderson a lansat cutii cu baterii, iar Gallimard a dus o vastă ofensivă cu colecţia sa *Secrets* : la o carte de 32 de pagini sînt ataşate elemente pentru confecţionarea unui obiect sau executarea unei experienţe.

În 1995, sectorul cărţi pentru copii şi tineret, cuprinzînd toate genurile, sugerează : tirajele medii au scăzut neîncetat din 1988 în 1994, trecînd de la 11.500 la 8.200 de exemplare. Cifra de afaceri globală, multă vreme fiind în jur de 10% din CA* a editării franceze, în 1995 era de aproximativ 7%. Există, deci, un uimitor contrast între editorii care afirmă că ultimele lor lansări se bucură de succes şi relativa stare deprimantă a pieţei... ce cunoaşte, totuşi, o uşoară redresare la începutul anului 1996. Va bulversa oare CD-ROM-ul editarea tradiţională ?

Noi editori (Éditions du Rouergue, Batsberg etc.) şi case de editură ce nu produseseră încă lucrări pentru tineret (Actes Sud Junior, Autrement etc.) se singularizează prin căutarea de segmente de piaţă neocupate. Din 1988, şapte editori de cărţi pentru tineret s-au lansat în sectorul „poliţist".

De notat că aceasta se petrece în domeniul pentru tineret, în care cumpărătoarele sînt cele mai numeroase, adică 70% din tranşa între 35 şi 49 de ani[1].

* Cifra de afaceri – n. trad.

[1] Sondaj *Livres Hebdo*/Sofres, 1995.

Operele comandate

Ele domină în domeniile ficțiunii și al documentarului ilustrat în culori. Strategiile editorilor pentru tineret se apropie prin multe aspecte de cele ale editorilor de cărți practice. Unii editori chiar le confundă.

Pe o piață care, timp de două decenii, a explodat literalmente, cartea excepțională (un mare ilustrator, o carte-eveniment) se poate dovedi un succes, dar marea bătălie pentru lungimea rafturilor, în librărie sau în marile magazine, se cristalizează în jurul seriilor. Ca și cum ai spune că munca editorială se bazează pe formule cu acte în regulă și că dominantă e inițiativa editorului.

Chiar și ilustratorii de renume internațional – la fel de solicitați ca romancierii de best-seller-uri – se conformează acestor cerințe. Cu unele glorioase excepții. Așa cum am mai spus, scrierea romanelor pentru tineret se face adesea după anumite tipare.

Benzile desenate

Banda desenată există de aproape un secol, dacă excepțăm opera unui precursor numit Töpffer (1830). Începînd cu anii 1920, și-au făcut apariția în vitrinele librăriilor cîteva lucrări publicate de Hachette sau Gautier-Languereau... E adevărat, însă, că producția intensivă de albume, așa cum o cunoaștem azi, datează din deceniile 1950/1960 : prima lucrare cu Asterix iese în 1961 și va fi trasă într-un tiraj de doar 6.000 de exemplare, în timp ce ultima ediție a atins un prim tiraj de 2,8 milioane de exemplare pentru Hexagon și un total de 8 milioane în cincisprezece limbi ! În 1994, *Le pont sur le Mississippi* (Lucky Productions) a ajuns la un tiraj de 425.000 de exemplare. La sfîrșitul anilor 1980, revistele de benzi desenate sînt în pierdere de viteză, înlocuite fiind de editarea de albume directe.

Pe lîngă marile case de editură specializate tradiționale (Casterman, Dupuis, le Lombard, Dargaud, apoi Glénat, les Humanoïdes Associés și Audie/Fluide Glacial), au apărut, nu de mult, tineri editori ca Delcourt, Rackham sau Association, care inovează în genuri, stiluri și prezentarea albumelor. Mărimea tirajelor acestora nu se poate compara cu cele ale primilor născuți. Criza editării a atins și acest sector, după o supraproducție ce a ajuns, în 1991, la 756 de titluri[1]. Notăm însă, la sfîrșitul anului 1996, o explozie de valori sigure, de la Asterix (deja citat) la Blake și Mortimer, Lucky Luke, Schtroumfs, Alix, Gaston Lagaffe și Tintin.

Operele comandate desenatorilor rămîn rarisime, iar coeditările în limbi străine sînt puține : ele sînt considerate tot mai greu de planificat.

[1] *Cf. Répertoire professionnel de la bande dessinée francophone,* CNDBI. 121 rue de Bordeaux, 16.000 Angoulême ; Gaumer (Patrick), Moliterni (Claude), *Dictionnaire mondial de la bande dessinée,* Paris Larousse, 1994 și noi ediții.

Cărțile de artă și cărțile frumoase

Lucrările de artă ascund atîtea variante, încît e greu să li se aplice unele legi generale. Menționăm lucrările de critică, fără ilustrație, apropiate de eseuri, operele de erudiție sau de științe umane : operele esențiale ale istoricilor și esteticienilor, ca Francastel, Gombrich, Chastel, Panofsky, Yves Bonnefoy, Damish, Baltrusaitis au devenit *long-seller*-uri.

Contrastînd cu acestea, amintim lucrările ilustrate ce reiau la nesfîrșit succesele recunoscute – de la pictorii flamanzi la impresioniști – într-un astfel de ritm încît cititorul neavizat nu mai discerne reluările, *remake*-urile și pe cei ce refac, după un procedeu minor, sau nu, prezentarea unor opere celebre. Editorul are deplina responsabilitate a acestor stereotipii, dar reușitele susțin un asemenea clonaj editorial.

În schimb, mulți editori duc o politică de cercetare : cataloage sistematice, monografii mai mult sau mai puțin savante despre artiști, școli și mișcări sînt rodul unei strînse colaborări între specialiști și casele de editură. O dată în plus, ar fi arbitrar să se trasezc o graniță între operele comandate și cele sugerate de conservatori, critici, chiar și de scriitori ce preced sau urmăresc evoluția unor noi afinități, a unor importante expoziții, retrospective sau comemorări.

Notăm că, în acest deceniu 1990, cartea de artă vede înfruntîndu-se editorii tradiționali ce tipăresc lucrări la un preț ridicat și cîteva edituri (germanul Taschen, apoi, pe aceeași linie, francezul Terrail) care au optat pentru o difuzare[1] internațională ce le permite, prin repartizarea costurilor fixe de creație și prin co-tipărirea în mai multe limbi străine, să propună prețuri ultracompetitive[2]. Dacă se generalizează coeditările simultane, viitorul cărții de artă va fi oare asigurat ? Vor feri ele editorii de procentul de retururi care, din 1990, atinge un prag critic ?

De remarcat că numeroase organisme franceze, îndeosebi Centre Pompidou și Paris Musées, precum și Réunion des musées nationaux, beneficiază de un real privilegiu[3] : acela de a edita cataloage oficiale, de înaltă ținută, la prețuri

[1] De la lansarea sa pe piața franceză, Taschen a selecționat 70 de puncte de vînzare, cifră extinsă la 900 în 1995. Pe viitor, acest editor își asigură reaprovizionarea lucrărilor sale.

[2] Editura engleză Thames and Hudson și-a lansat în limba franceză colecția *L'Univers de l'art*, Scala – lucrarea *Musées*, Abbeville *Petits carrés*, iar Abrams superbele sale lucrări în limba engleză.

[3] În noiembrie 1993 a fost făcut public raportul lui Marc Olivier Baruch *Édition d'art et musées*. Cele douăzeci și cinci de propuneri ale sale vizează atît măsuri de restabilire a echilibrului cît și de cercetare... În mai 1996 au apărut 103 cataloage de expoziție sau cataloage sistematice, o piață rîvnită. *Cf. Livres d'art, histoire et techniques,* Bibliothèque cantonale de Lausanne, Paris, Éditions des catalogues raisonnés, 1994 și suplimentul anual al *Livres Hebdo* „Beaux livres" ce apare în octombrie.

RMN semnează acorduri de parteneriat cu editori tradiționali, de pildă Adam Biro, Gallimard, Le Regard sau Le Seuil, pentru cataloagele muzeelor din provincie sau pentru colecții destinate tineretului.

pe care nici un editor nu şi le poate asuma. Prevînzări direct din muzee asigură tiraje mari ; cataloagele sînt concepute de echipe din interior şi nu au de suportat costuri comparabile cu cele ale unei edituri tradiţionale, mai ales pentru drepturile de ilustraţie. Cele mai importante expoziţii – lansate cu o puternică susţinere publicitară şi sponsorizate de întreprinderi multinaţionale – favorizează vînzări de o sută de mii de exemplare sau mai mult[1], un nivel rar atins de editorii tradiţionali. Spre deosebire de Franţa, în Italia sau în Statele Unite, muzeul trebuie să încredinţeze editarea catalogului de expoziţie unei edituri particulare. Şi Biblioteca Naţională a Franţei scoate luxoase cataloage de expoziţie (sau cataloage sistematice), precum şi lucrări originale, în timp ce Éditions de l'Imprimerie nationale şi-a reînnoit cu succes fondurile de cărţi de artă. Denumirea de „cărţi frumoase" e folosită pentru două categorii de lucrări de artă : cele destinate marii difuzări, cu tiraj ridicat şi avînd un preţ accesibil (de exemplu, *Découvertes,* la Gallimard) şi cele care, prin prezentare, se identifică unor cărţi de artă de înalt nivel. Apogeul producţiei lor a fost atins între 1980 şi 1990, încurajat de o politică de coeditări extensivă ce le-a favorizat înflorirea, dar, într-o oarecare măsură a contribuit şi la declinul lor.

Din 1994, influenţaţi de criză, numeroşi editori preferă serii la preţuri foarte mici : Hazan (*L'Essentiel*), Herscher (*Le Musée miniature*), Skira (*Un moment de bonheur*), Cercle d'Art (*Découvrons l'art du XX^e siècle*) Bibliothèque des Arts (*Polychrome*), ACR Éditions (*Poche couleur*) şi Éditions du Regard (*Lagune*). Livre de poche a lansat chiar o nouă serie, *Références art.*

Să mai adăugăm că adevăratele şi falsele solduri[2] au indus în eroare piaţa. În plus, interesul cluburilor cărţii (mai mult în Marea Britanie decît în Franţa) ce favorizează importante co-tipăriri (uneori 100.000 de exemplare sau mai mult pentru vînzarea prin corespondenţă/cluburi şi în librărie) a permis promovarea unor lucrări de mare tiraj la preţuri foarte mici.

Într-o situaţie total deosebită se află lucrările de înaltă calitate grafică : la un preţ de vînzare ridicat, ele au suferit un fel de selecţie naturală şi multe edituri cu mijloace financiare limitate au renunţat pe viitor la această piaţă. Deşi uneori mecenatul sau sponsorizarea[3] aduc un suport financiar acestor editori, cititorul descoperind numele sponsorilor în paginile de la începutul cărţii.

De cîţiva ani, aproape treizeci de editori şi două sute de librari organizează manifestarea *Mai du livre d'art,* cu un preţ de subscripţie de cel puţin 20% .

[1] 170.000 exemplare vîndute pentru expoziţia Barnes la muzeul d'Orsay.

[2] „Le Livre en solde, second ou nouveau circuit ?", *Le Livre, mutations d'une industrie culturelle, op. cit.* Vînzările de cărţi cu reducere sînt foarte vechi ; *cf.* teza de doctorat a Lorrainei David, *Les Rabaisseurs : Discount and Remainder Bookselling in Eighteenth Century Paris,* M. Lib. Université Monash, 1995.

[3] De exemplu, Asociaţia pentru mecenat industrial şi comercial (Admical) a ajutat cu 6% din bugetul său (în jur de 600.000 F) editarea de artă şi literatură.

Deşi vînzările nu sînt întotdeauna la înălţimea aşteptărilor, prin această interesantă iniţiativă se urmăresc şi alte ocazii de intensificare a vînzărilor în afara perioadei faste, adică accea a sărbătorilor de la sfîrşitul anului.

În „cărţile frumoase", altă categorie, titluri de o evidenţă relativă însoţesc teme interesante pentru o clientelă de amatori rari şi de colecţionari care, fericiţi, descoperă biblia pasiunilor lor. Întîmplarea, mai curînd decît necesitatea, impune asemenea publicaţii, foarte asemănătoare cu *coffee-table books,* de un lux ce uimeşte mai puţin decît plictiseala pe care o degajă. Autori şi editori iau iniţiativa, potrivită cu descoperirile unei colecţii ori cu apariţia unor mode noi sau a altora mai vechi. Editorul, plictisit de publicaţii stereotipe, se dedă acestui viciu nepedepsit – plăcerea ineditului în accepţie bună – dar reuşita grafică, exemplară chiar, nu anulează riscul. O piaţă redusă condamnă la un tiraj mic, iar obsesia unui preţ de vînzare (pretins) accesibil îndeamnă uneori la imprimarea prea multor exemplare... Coeditările asigură şi un surplus de tiraj considerabil.

Unii editori au în vedere economia operaţiunii prin destinarea unei părţi din tiraj la vînzarea prin librării la un preţ foarte ridicat (pentru colecţionari) şi se înţeleg dinainte cu un comerciant de solduri ce le va asigura difuzarea cărţilor nevîndute.

Albumele fotografice

Într-o vreme cînd imaginea tinde să îndepărteze scrisul, nu mai sîntem aşa de siguri de propunerile din iniţiativă proprie ale fotografilor. Profesioniştii cei mai buni se asociază în cadrul unor agenţii care le difuzează fondurile fotografice. Bine organizate, adesea specializate, agenţiile răspund cu eficienţă cererilor şi permit realizarea în timp record unei lucrări de actualitate sau despre o temă precisă, uneori în parteneriat (coeditare).

Sigur că fotografii independenţi au contacte directe cu editorii, dar să duci la bun sfîrşit şi de comun acord această muncă, să asiguri filmări, reportaje şi administrarea/gestionarea fondurilor se dovedeşte un pariu dificil. Fotografii sînt primiţi de factori de decizie foarte diferiţi, în funcţie de mărimea şi structura editurii : fie de director, fie de şeful serviciului iconografic, fie de un responsabil de colecţie. Dacă opera dovedeşte reale calităţi de expresie şi o tehnică fără cusur, editorul îşi completează dosarul cu nume şi adrese. Deoarece ofertele sînt adesea precise, ele permit să se elimine ceea nu corespunde cu programul editorului. Dar, nici aici, nu există excludere : o mapă superbă poate suscita ideea unei cărţi sau determina comanda unui reportaj special despre o cu totul altă temă.

Unii editori – şi nu dintre cei mai puţin importanţi – şi-au imaginat o vreme că trebuie să-şi constituie propria fototecă comandînd reportaje. Investiţii mari au permis abordarea anumitor subiecte şi teme, valorificate un timp. În afara

faptului că pentru unele subiecte înregistrările filmate își pierd actualitatea (și nu au neapărat o dimensiune istorică interesantă), pelicula color „virează" în mod imprevizibil, dacă nu există condiții de stocare perfecte. Iar editorul, dornic să exploateze noi teme, se trezește în situația de a renunța la publicațiile proiectate... Nu există fototecă ideală.

Monografiile despre fotografi de renume internațional interesează cîțiva editori specializați, dar și alții se lasă seduși din cînd în cînd de o carte-album excepțională. Cu toții au învățat, însă, din proprie experiență, că e o piață redusă, că tirajele trebuie limitate la cîteva mii de exemplare și că posibilele coeditări sînt mai puțin rodnice decît cele de lucrări enciclopedice sau practice.

Dacă publicul interesat de fotografie e destul de vast, fapt dovedit de Rencontres d'Arles (Întîlnirile de la Arles) și de voga expozițiilor, există o reală separație între amatorii și cumpărătorii constanți de lucrări. Chiar și consacrarea adusă de premiile Nadar și Niepce nu anulează această ciudată graniță dintre pasionații de fotografie și colecționarii de cărți. Ca și cum o singură privire ar epuiza miracolul... Au apărut cîteva colecții de buzunar foarte îngrijite (la Actes-Sud, Marval, Assouline, Carré). Cea editată de Robert Delpire la Centrul Național de Fotografie (reluată în 1996 de Nathan) s-a impus cu autoritate, împreună cu Doisneau, Cartier-Bresson și Lartigue, ca best-seller-uri. Dar fotografi la fel de eminenți din străinătate ating rezultate mai slabe.

Lucrările consacrate inițierii în arta fotografică, chiar de un excelent nivel și semnate uneori de nume mari, se află într-un evident regres. Să fi dat sofisticarea aparatelor automatizate iluzia că amatorismul permite reușita ? E un nonsens, mai ales la ora la care standardele de calitate sînt tot mai ridicate. Ca să dăm doar un exemplu, macrofotografia progresează neîncetat, făcînd să devină perimate înregistrări considerate excelente acum un deceniu.

Textele clasice și operele complete

- Textele clasice

Încă de la apariția cărții, marii autori greci, latini și textele biblice au fost primele best-seller-uri (cîteva mii de exemplare). O istorie semi-milenară a reeditării ar demonstra că fondurile din autori clasici au constituit un rezervor inepuizabil, asociind un fel de asigurare împotriva oricărui risc privind autorul și o mare economie, în absența drepturilor de autor pentru traducerile vechi.

Mai mulți factori au contribuit la evoluția (la infinit) a acestui tip de editare :

– Operele clasice se bucură permanent de aportul specialiștilor, în general universitari, ce explorează autori, epoci, curente, școli... Ei stabilesc texte, modifică traducerile cu erori, corectează și completează aparatele critice ;

– Competiția dintre editori determină și căutarea unor noi formule editoriale ce antrenează modificări minore sau schimbări profunde (evoluția editării la scară industrială în secolul al XIX-lea, edițiile în format de buzunar, începînd cu anul 1935, în Marea Britanie) ;

– În relație cu inovațiile tehnice, bătălia economică bîntuie fiecare segment al pieței editoriale : de exemplu, primelor ediții clasice de buzunar publicate de LGF-Hachette, le-au urmat numeroase serii concurente : *Folio, 10/18, Presses-Pocket, Garnier-Flammarion* și ultima apărută, colecția bilingvă de autori greci și latini la Belles Lettres. Lupta neîncetată pentru lungimea rafturilor din punctele de vînzare e una din cheile succesului, dar și orice lansare de film sau de serial televizat ocazionează vînzări spectaculoase.

Din 1993, bătălia se intensifică în jurul lui „mai puțin scump" inaugurată în Italia de Stampa Alternativa cu *Millelire, Thrift Books* ale editorului american Dover la 1 dolar, urmate de *Penguin Classics* la 60 de pence. În Franța, după ofensiva reușită cu *O mie și una de nopți* (patru milioane de exemplare vîndute la începutul lui 1996) și *Librio* (șase milioane de exemplare vîndute, aceste case editînd și opere protejate), Flammarion a lansat noi *J'ai Lu,* Garnier-Flammarion *Étonnants classiques,* în timp ce Carrefour și Auchan intrau în competiție. Specialiștii în cărți noi la un preț mai mic ca Maxi-Livres/Profrance, cu *Maxi-poches* la 10 F și Comptoire du livre cu reeditarea clasicelor Presses de la Renaissance, invadează rafturile, mai ales cele de la tîrguri și marile magazine. Le Livre de poche încearcă să se opună acestor ofensive, lansînd la rîndul său *Classiques d'aujourd'hui* și *Libretti,* la 10 F. La cîteva decenii după ce impuseseră editorilor de literatură prețul „revoluționar" al formatului de buzunar, editorii acestuia sînt atacați, la rîndu-le pe la spate, dar contra-ofensiva lor a fost mult mai rapidă.

Departe de asta, o colecție de cărți de buzunar legate, în jur de 40 F, a fost propusă în aprilie 1996 la Livre de poche/Tchou și de Slatkine.

Edițiile extrașcolare de clasici au atins poate apogeul în 1995. Directorul de la Hachette Référence, întrebat de *Le Monde* despre oportunitatea lansării de lucrări existente în excedent la concurenți, a răspuns că „exact pentru că ceilalți editori publică aceste lucrări, e neapărat nevoie să facem la fel". Dincolo de candoarea argumentului, descoperim acea boală veche, atît de răspîndită și de contagioasă care este obsesia de a ocupa cu orice preț fiecare segment al pieței. Această piață nefiind extensibilă, partea fiecărui editor se reduce, ceea ce atrage după sine creșterea bugetului de publicitate/promovare. Ne dăm astfel seama de limitele acestor operațiuni de supraviețuire, reluate la nesfîrșit.

Vom clasifica aici numeroasele colecții extrașcolare ce intră în concurență cu adevăratele ediții de buzunar : chiar și în interiorul unui grup de editare se manifestă concurența. În realitate, doar o selecție de titluri din patrimoniul

şcolar atinge cifre de vînzare foarte ridicate (Molière se află pe primul loc cu mai multe piese), după aceea imperiul clasicilor se desface în părticele. Ceea ce explică renunţarea la multe titluri, altădată considerate absolut necesare pentru imaginea colecţiei. O vînzare regulată, de aproximativ şaizeci de titluri, le asigură rentabilitatea şi, deci, perenitatea.

• Operele complete

În anii 1960/1970, publicarea intensivă de opere complete ale unor scriitori aparţinînd domeniului public[1], însoţite de importante aparate critice, a suscitat o concurenţă îndîrjită între cluburile cărţii : seriile din Shakespeare, Hugo, Balzac, Stendhal, Maupassant şi Flaubert au grăbit şi au dus la un efect de saturaţie. Lucrările, legate, te duceau cu gîndul la operele lui Thiers şi Renan din bibliotecile de la sfîrşitul secolului al XIX-lea. Înmulţirea acestor opere, disponibile deja în numeroase colecţii de buzunar, a satisfăcut ea oare dorinţele unui public ce preferă azi să le achiziţioneze cu bucata ? Preţurile ridicate ale seriilor să fie cauza dizgraţiei[2] ? Timpul destinat azi lecturii cu tot mai multă zgîrcenie explică şi această relativă dispariţie ?

Alt exemplu : *La Pléiade,* ce şi-a păstrat o clientelă fidelă, avea de înfruntat democraticele *Bouquins* care, după cîţiva ani, au intrat în concurenţă cu *Pochothèque.* Avînd un preţ sensibil egal, aceste ultime două colecţii speculează docila senzualitate a obiectului-carte (nesacralizat ca la *Pléiade*), lizibilitatea (un format mai mare sau o hîrtie mai bună). Între o ediţie savantă, cu vocaţie ştiinţifică, şi nişte lucrări mai puţin ambiţioase, marele public şi erudiţii îşi vor manifesta alegerea neinfluenţată neapărat de publicitate.

E nevoie de o mare smerenie ca să afirmi stabilirea după criterii ştiinţifice a operei unui mare autor[3] : eminentul editor german Siegfried Unseld amintea că trebuise să aştepte să treacă o sută treizeci şi opt de ani pentru a publica o ediţie Schiller cu adevărat completă şi cincizeci şi cinci de ani pentru cea a

[1] Domeniu public : desemnează, după un timp stabilit prin *Codul proprietăţii intelectuale* (sau prin convenţiile internaţionale), operele ce încetează a mai fi proprictatea autorilor sau a moştenitorilor lor.

Cu ocazia unui recent proces, tribunalul a conchis că nu există o definiţie juridică a operelor complete.

[2] Notăm totuşi că Cercle du Bibliophile şi Rencontre şi-au înmulţit seriile legate la un preţ foarte accesibil.

[3] Faptul că un eminent autor stabileşte el însuşi versiunea definitivă a operelor sale complete nu-l pune la adăpost de modificări sau tăieturi care-i umbresc textul. Gustave Aucouturier ne atrage atenţia asupra unui asemenea pericol în notele sale critice la *Le Double,* în Dostoievski, *Récits, chroniques et polémiques, la Pléiade,* Gallimard, 1969, p. 1668–1670. Amintim că toate primele ediţii din *La Pléiade* (Montaigne, Corneille, Descartes etc.) nu erau decît ediţii parţiale.

operelor lui Goethe, şi, adăugă el, „există oameni serioşi care afirmă că nu deţinem un singur text sigur de Goethe!"[1]. Un proces intentat deja de copiştii din Evul Mediu, cînd începuse dezvoltarea tipografiilor... Totuşi, nici mîna copistului, nici cea a tipografului, nici cea a culegătorului pe computer de azi nu ne-au scutit de greşelile pe care specialiştii în textologie le vîncază cu perspicacitate şi care au modificat uneori sensul unei fraze, obiect de exegeze !

Referitor la acest neîntrerupt şantier, citǎm ca exemplu data tîrzie de publicare a operelor complete ale lui Descartes : prima demnă de acest nume a apărut în 1896 ; actualizată treizeci de ani mai tîrziu, este reeditată în 1996 de Vrin, în unsprezece volume, la aniversarea a 400 de ani de la naşterea filosofului. Comemorările sînt una din pietrele de încercare ale editării. Mulţi editori se folosesc de o nouă ediţie de opere complete pentru a adăuga scrisori adesea inedite.

Reamintim că dacă în *Codul proprietăţii intelectuale* corespondenţa nu e inclusă printre operele protejate, jurisprudenţa acordă autorului său ori celui în drept[2] o protecţie, în măsura în care ea prezintă un caracter de originalitate. Mai semnalăm că în timpul vieţii autorului, destinatarul unei scrisori nu este autorizat s-o publice fără acordul acestuia.

Cărţile în format de buzunar

În Franţa, *Livre de poche* a fost lansată de Hachette, prin filiala sa Librairie Générale Française, în 1953, la cîteva decenii după reuşitele editorilor germani, englezi şi americani[3]. LGF a reeditat în primul rînd opere consacrate de succes.

În 1976, existau 175 de serii publicate de 45 de editori, iar în 1996 au fost inventariate 264 de colecţii lansate de 71 de editori, reprezentînd 29.407 titluri şi 13.861 de autori[4]. O ascensiune rapidă, căci editorii de ediţii originale şi-au publicat din ce în ce mai repede noutăţile în format de buzunar şi şi-au diversificat foarte mult seriile, incluzînd în ele colecţii abuziv înrudite.

[1] Unseld (Siegfried), *L'Auteur et son éditeur, op. cit.*

[2] De exemplu, două scrisori ale lui Albert Camus reproduse în *Oeuvres complètes* de Roland Barthes (Seuil) poartă menţiunea copyright-ului Gallimard.

[3] Există tendinţa de a se omite că, la începutul secolului, romanele populare au reprezentat o (primă) importantă revoluţie : Fayard a lansat în 1904 romanul ilustrat la 0,95 F, urmat de Flammarion, Calmann-Lévy şi Pierre Lafitte.

Despre apariţia şi dezvoltarea primului editor de cărţi în format de buzunar din Marea Britanie : *Penguin Portrait : Allen Lane and the Penguin Editors, 1935–1970,* edited by Steve Hare, Londra, Penguin Books, 1995 ; despre cărţile editate în format de buzunar din Statele Unite, cf. Thomas L. Bonn, *The Paperback Image and Object,* în *International Book Publishing,* New York, Londra, Garland Publishing, 1995. Chiar dacă numeroase citate din prezentul tratat evocă formatul de buzunar, lipseşte un studiu de fond asupra acestei forme de editare.

[4] *Livres au format de poche,* publicaţie anuală, Paris, Electre.

Să ne amintim că între cele două războaie mondiale Armand Colin lansase deja o importantă serie de inedite, urmat de PUF cu colecția *Que sais-je ?* (1941). În ultimele decenii, ineditele în format de buzunar au reprezentat 18,7% din producția din care fac parte științe umane, istorie, știință și tehnică, dicționare, enciclopedii și cărți practice. Avem prea puține elemente pentru a stabili cîte erau comandate și cîte oferite de autori.

Dacă rădăcinile formatului de buzunar s-au aflat la început în fondul de editare cel mai tradițional, geniul genetic – precum și profitul profilat – au condus la numeroase titluri originale pe teme din ce în ce mai specializate.

Vom nota recenta dezvoltare a lucrărilor enciclopedice în format de buzunar cu seriile : *Découvertes* (Gallimard), *Point* (Seuil), *Explora* (Pocket), *Dominos* (Flammarion), *L'Encyclopédie d'aujourd'hui* (Livre de poche în coeditare cu DTV).

Succesul formatul de buzunar – ajutat de criza economică – a favorizat apariția de recenzii în presă, cărora li se dedică adesea o rubrică specială ca, de pildă, în *Le Magazine littéraire* sau într-un supliment, cum ar fi *Le Monde poches.*

Lucrările inedite țin de un contract de editare tip (cu un procent de drepturi băneşti în general mai mic), dar pentru titlurile *reeditate* în format de buzunar, deosebim două situații :

– ori editorul inițial, deținător al drepturilor, le exploatează el însuși în una din colecțiile sale și aplică clauza de exploatare directă, prevăzută în contractul său cu autorul (de ex. articolul 2a, pagina 80) ;

– ori dobîndește drepturile de la un alt editor, sau chiar, într-un grup de editare, de la una din filialele sale, de pildă Stock sau Grasset pentru LGF (unde numele primului editor se identifică în copyright).

Autorul va percepe de la editorul său un procent, prevăzut în contract, din beneficiul acestei exploatări directe sau indirecte.

Dicționarele de limbă, înmulțite în ultima vreme, necesită cîteva observații. Ele reprezintă uneori versiuni prescurtate, facilitate de culegerea informatizată. Astfel, în Dicționarul *Littré* în format 10/18, editorul a suprimat exemplele literare ce ilustrau definițiile pentru a se respecta suprafața repartizată.

Dar, Alain Rey (*Le Robert*) spune, pe bună dreptate, că e bine ca „atunci cînd se trece de la o descriere a limbii la versiunea sa redusă, editorul să nu se mulțumească doar cu eliminarea, pur și simplu, ci să se schimbe și strategia de redactare"[1]. El mai adaugă : „În ce privește *Dictionnaire historique de la langue*

[1] Anchetă realizată de Marion Van Renterghem, "Quand les dictionnaires se font petits", *Le Monde poches,* 7.10.1995. Ziarista observă cu pertinență : „A devenit oare dicționarul un instrument înțelept, tehnic, obiectiv, în spatele căruia ne ascundem pentru a nu ne angaja ? [...] Alain Rey este o mostră dintr-o specie pe cale de dispariție : autorul de dicționar". Mai citează și exemplul lui Guy Schoeller care favorizează în *Bouquins* dicționare tematice : „trebuie ca autorii să aibă preferințe și să se țină de ele".

française, refuz să fac din el un rezumat împărțit în fișii grosolane. Am spus nu formatului de buzunar".

Maxi-Livres a publicat, în 1995 un *Dictionnaire de la langue française* de 512 pagini la 10 F, iar cele un milion de exemplare vîndute sînt o dovadă limpede că un vast public dă mai puțină atenție unei etichete decît își imaginează editorii consacrați.

Din 1995, bătălia pentru lungimea rafturilor din punctele de vînzare s-a amplificat din cauza intercalării titlurilor. Dicționarele fiind, și ele, așezate în ordine alfabetică sau tematică, punerea în paralel a prețurilor devine o armă.

Traducerile

Notorietatea unei cărți sau a unui autor de prim plan, în țara sa, nu oferă nici o garanție de succes „exportat". Dacă primul editor, cuprins de vîrtejul licitațiilor, cere un avans foarte mare pentru cedarea drepturilor de editare într-o limbă străină, își va aduce aminte de această lege dură.

Prioritatea traducerilor din engleză rămîne strivitoare, interferată, în același timp, de fenomene ale modelor : literaturile latino-americană, japoneză, italiană, apoi spaniolă, fără a le uita pe cele din țările din Est, au avut parte, rînd pe rînd, de favorurile publicului francez a cărui relativă prudență față de „frumoasele străine" nu s-ar putea atribui doar editorilor. Toate marile case de editare literară au un „sector străin" ce încearcă să concureze cu mai mult sau mai puțin succes – uneori determinant – cele mai recente edituri (POL, Rivages, Le Cherche Midi, La Délirante, La Différence, Le Temps des Cerises, Présence africaine, iar în provincie, Caractères, Champ Vallon, Cheyne, Fata Morgana, Jean Grassin, Le Passeur, Éditions du Rouergue, Rougeric, Sud, William Blake & Co.).

Acțiunea conjugată a Centrului Național al Cărții și a Direcției Cărții și Lecturii a încercat să dinamizeze activitatea de traducere. Totuși, asupra acestui domeniu mai planează o umbră : operele scriitorilor din țările în dezvoltare rămîn, cu rare excepții, inaccesibile.

Cărțile-document, lucrările de referință reprezintă de asemenea un sector important, dar multe opere majore (mai ales din domeniile științelor umane sau sociale) sînt traduse în franceză zeci de ani mai tîrziu. Și cîte reeditări, ale unor opere de ficțiune sau de nonficțiune, nu perpetuează traduceri eronate !

Mulți traducători[1], scriitori sau critici fac o muncă de triere, de cercetare și acordă sprijin comitetelor de lectură ale editurilor. Dar, „serviciul străin" al unei edituri primește un număr atît de mare de lucrări (adesea fără un mare

[1] Amintim interesantele lucrări de soluționare și de cercetare întreprinse de *Assises de la traduction littéraire* (Plenarele traducerii literare), întemeiate la Arles în 1983. Au loc în noiembrie și decernează premii pentru traducere.

discernămînt), de manuscrise şi de propuneri ale agenţilor literari, încît e foarte curînd confruntat cu problema rentabilităţii şi nevoit să opereze selecţii drastice.

În fine, traducerile unor lucrări avînd în componenţă şi ilustraţii, ca enciclopediile, cărţile de artă, cărţile frumoase etc. sînt tratate în capitolul consacrat editării internaţionale.

Ajutorul acordat editării

Statul injectează în jur de 400 de milioane de F în ajutorul acordat editării franceze. Direcţia Cărţii şi a Lecturii (DLL) precum şi Centrul Naţional al Cărţii (CNL) şi Direcţiile Regionale ale Afacerilor Culturale (DRAC) subvenţionează numeroase asociaţii şi organisme, ca France Édition, Imec sau Maison des écrivains (Casa scriitorilor), pentru a nu le cita decît pe cele mai cunoscute (*cf.* capitolului XIV).

O parte deloc neglijabilă a bugetelor are drept obiect susţinerea editării de „lucrări dificile", de difuzare restrînsă, dar în mai 1996, Curtea de Conturi a rămas uimită de „numărul de lucrări care, prin notorietatea autorului, a temei sau a capacităţii de difuzare a editorului lor sînt puternic susţinute de CNL". Este realist să se considere că editurile ce prezintă o situaţie financiară solidă şi prestigiu garantează (poate) cele mai bune şanse de succes şi... o acoperire mai sigură a avansurilor acceptate, deşi multe creanţe rămîn de nerecuperat.

Curtea, însă, poate protesta absolut legitim împotriva faptului că „în mai multe reprize, între 1987şi 1991, DLL a intervenit pentru a susţine o editură din Provence, aflată în mare dificultate financiară, acţiunea sa fiind asemănătoare cu acoperirea pasivului unei societăţi structural deficitare".

Fără îndoială că misiunea acestor organisme e dificilă, dar dacă se consideră că e acordată cu prea mare regularitate o susţinere materială anumitor edituri privilegiate – aflate printre cele mai bune – cu şi mai multă intransigenţă va fi judecat faptul că şi unii scriitori beneficiază regulat de un ajutor ce ar trebui să fie mai echitabil repartizat[1].

Agendele

De multă vreme, participantul francez la tîrgurile internaţionale de carte – în special al ABA* şi de la Frankfurt – e surprins de importanţa şi de vigoarea acestor publicaţii anuale. Contaminarea şi-a spus cuvîntul. De acum înainte,

[1] Semnalăm un uimitor exemplu de subvenţie acordată unor tineri autori : în fiecare an, Faber&Faber primeşte în acest scop un cec de aproximativ 100.000 de lire sterline de la Andrew Lloyd Weber, suma reprezentînd drepturile derivate de la T. S. Eliot, *Old Possums's Book of Practical Cats,* Rowland Lorimer, în *Logos,* vol. 5, nr. 3, 1994.

* American Booksellers Association – n. trad.

numeroşi editori francezi îşi propun o gamă largă de agende : arta, enciclopedismul, literatura, cinematograful, natura, sporturile, turismul şi călătoriile, fără a omite domeniul şcolar, au intrat într-o concurenţă puternică. Aceste publicaţii, la care nu se adaugă TVA aplicată cărţii (5,5%) ca şi la anuare, pot face, deci, obiectul unor rabaturi speciale.

Bibliofilia

Nostalgia anilor Vollard sau Kahnweiler, apoi a celor din epoca fericită pentru bibliofilie dintre cele două războaie mondiale, rămîne aproape de neclintit : de la Matisse la Picasso, de la Bonnard la Léger, de la Dufy la Derain, pictorii s-au substituit ilustratorilor-gravori care dăduseră viaţă cărţii timp de o jumătate de mileniu[1].

Inflaţia de titluri de un trist academism, între 1940 şi 1945, iluzia că acolo s-ar afla izvorul unor rodnice speculaţii, au deteriorat pentru o vreme imaginea bibliofiliei, care a recucerit un rol novator prin ediţiile scoase de Tériade[2], de Skira[3] şi de Aimé Maeght, de Iliazd, de Pierre Lecuire[4] şi de Pierre-André Benoit (poeţi ei înşişi) – fără a-l uita pe tipograful Guy Lévis Mano[5]. În prezent, numeroşi gravori s-au hotărît să-şi editeze propriile opere.

Conservatorismului ce a prevalat atîta în alegerea autorilor[6] i-au urmat solicitările adresate unor scriitori sau poeţi contemporani, recunoscuţi ori pe punctul de a fi recunoscuţi. Pictorii-gravori de azi perpetuează ceea ce se poate numi deja o tradiţie, cum ar fi Alechinsky, Dubuffet, Tapiès, Matta, Soulage, Lanskoy, Vieira da Silva, Ubac, Talcoat[7]... Cercul amatorilor de bibliofilie, însă, e mult mai restrîns, accastă formă de editare avînd de întîmpinat dificultăţi.

[1] Trei lucrări prezintă o interesantă selecţie : Mornand (Pierre), *Trente artistes du livre,* Paris, Marval, 1945 ; Mornand (Pierre) şi Thomé (Jules-René) *Vingt-deux artistes du livres,* Paris, Albert Cymboliste/Le Courrier graphique, 1948 şi, la acelaşi editor, *Vingt artistes du livre,* Paris, 1950 ; *cf.* şi revista *Portique,* iar pentru perioada contemporană, *Arts et métiers du livre ;* Antoine Coron, „Livres de lux", *Histoire de l'édition française,* vol. 4, *op. cit.*

Cf. şi „Domaine de la bibliophilie", p. 365, precum şi „Sélection d'ouvrages sur la bibliophilie et l'estampe", p. 369.

[2] *Hommage à Tériade,* catalogul expoziţiei de la Grand Palais, Paris, Centre national d'art contemporain/Ministère des Affaires culturelles, 1973.

[3] Albert Skira, *Vingt ans d'activité,* Geneva, Skira, 1948.

[4] Pierre Lecuire s-a angajat pe o cale cu totul deosebită ; el este poet, arhitect şi coordonatorul propriilor lucrări. *Livres de Pierre Lecuire,* Vevey, Musée Jenisch, 1990 ; Lecuire (Pierre), *Textes,* Londra, Taranman, 1980.

[5] *G.L.M.*, Saint-Clément, 34980, Fata Morgana, 1982.

[6] Cu excepţia poeţilor suprarealişti, ilustraţi de eminenţi artişti. *Cf.* p. 68 autoeditările scriitorilor suprarealişti.

[7] O listă de artişti, cu mult mai completă, e propusă de François Chapon, în *Le Peintre et le livre,* Paris, Flammarion, 1987 : o excepţională carte de referinţă.

Mai adăugăm că tiparul înalt este pe cale de dispariție. Imprimeria Națională perpetuează tradiția. Va fi oare, într-o zi, tipărirea prin sistemul offset singura soluție ?

Cartea-obiect, după modelul *ready-made* a lui Max Ernst, a desacralizat paralelipipedul de hîrtie ; se impun noi forme și materiale. O dată cu Rodolpho Krasno sau Bernard Heidsick, poezia devine sonoră, iar multe compoziții simulează „micro-instalații". Totodată, amintim că fotografia e aproape absentă[1].

Bibliofilia nu are nimic de a face cu editarea. Creatorii, în complicitate cu gravori, artiști-editori și unele cercuri sau uniuni de bibliofili, scot tiraje variind în jurul a o sută de exemplare numerotate[2]. Difuzarea se face adesea într-un circuit închis, deși excelenți librari pledează pentru aceste ediții. Să ne amintim expozițiile de la librăria-galerie La Hune, stimulată de Bernard Gheerbrant[3].

Semnalăm și existența unei *Biennale du livre d'artiste* (Bienala cărții artistului) care, la începutul lui iunie, a reunit, la Saint-Yrieix-le-Perche (Haute-Vienne), editori, artiști și școli de artă, francezi și străini.

În paralel, evocăm activitatea acelor *Private Presses* din Anglia și Statele Unite care preferă textele rare și cercetarea. Aceste ediții tipografice (chiar ilustrate), superb imprimate pe hîrtie de lux și avînd legături originale, nu au echivalent în Franța.

Mai notăm că azi americanii demonstrează mai mult interes decît francezii pentru edițiile lor bibliofile[4]. Totodată, deplîngem o anumită pierdere a interesului unor organisme și instituții față de gravorii contemporani. În Franța le sînt consacrate prea puține expoziții.

În fine amintim, referitor la autorii contemporani publicați de editori de literatură, edițiile originale[5] (sau primele exemplare) pe hîrtie de lux (Arches, Johannot, Marais, Rives, Japon, Chine etc.) ce țin de o lungă tradiție. Nu de puține ori, edițiile numerotate s-au vîndut înaintea epuizării ediției curente. Unii editori mențin aceste ediții, limitate la cîteva zeci de exemplare.

Adesea, editorul dispune tipărirea cîtorva zeci de exemplare – pentru el, colaboratorii săi, autor, ilustrator și depozitul legal – nedistribuite în comerț. Ele poartă mențiunea HC sau hors commerce.

[1] Catalogul sistematic al expoziției *Le Livre et l'artiste*, 1967–1976, Bibliothèque nationale, 1977. Menționăm și cataloagele librarului Pierre Bérès, care prezintă și descriu ce e mai bun în producția bibliofilă.

[2] Tirajele pot atinge, însă, și cîteva sute de exemplare, toate semnate de artist și de autor.

[3] Gheerbrant (Bernard), *À La Hune, histoire d'un librairie-galerie à Saint Germain-des-Prés*, Paris, Adam Biro, 1988.

[4] *The American Livre de peintre*, New York, The Grolier Club, 1993.

[5] Se numește ediție originală (sau originala) prima ediție în librărie a unui text inedit. Cînd mai domnea imprimarea pe tipar înalt, primele exemplare pe hîrtie de lux erau tipărite înaintea ediției curente, cu scopul de a le conferi o calitate maximă.

Fasciculele

Fasciculele aparțin unui gen hibrid deoarece conceperea/realizarea lor ține atît de întreprinderile de presă cît și de casele de editare, dacă cele două nu se contopesc într-un același grup. Dubla apartenență le-a condamnat la uitare într-o mulțime de lucrări consacrate presei și editării.

Primele publicații în fascicule datează din epoca romantică, iar în *Vocabulaire technique de l'éditeur* se amintește că „modul de vînzare în fascicule se practică mai ales pentru lucrări de mari dimensiuni a căror tipărire... ar risca să fie prea costisitoare, dacă încasările n-ar reintra, măcar în parte, la anumite date, fapt ce permite continuarea cu mai multă siguranță"[1]. Prefinanțarea a contribuit la succesul multor dicționare și enciclopedii : *Grand Dictionnaire encyclopédique du XIX^e siècle* de Larousse și *Robert alphabétique et analogique de la langue française* au apărut prima oară sub această formă.

În anii 1960, expansiunea reproducerii în culori a favorizat lansări spectaculoase de fascicule privind arta, muzica, activitățile practice, metodele de învățare a limbilor (cu casete audio) etc. În jurul unor specialiști de renume, ce-și împrumutau adesea numele, cohorte de tineri redactori au debutat cu aceste periodice săptămînale sau bilunare și s-au format astfel pentru editare.

Cîteva grupuri puternice internaționale, îndeosebi italiene, engleze, spaniole și franceze să află în concurență pe această piață. Întreaga activitate se bazează pe o multiexploatare, în fascicule (cu o foarte mare difuzare, de mai multe ori reluată, de către chioșcuri și NMPP în Franța), apoi în lucrări legate, cel mai adesea destinate curtajului sau vînzării prin corespondență, dar și într-o altă prezentare în librărie.

Operațiunea pretinde studii de piață, o puternică investiție de capital, în special pentru o lansare spectaculoasă prin afișaj și publicitate presă/radio/TV/PLV, precum și acorduri internaționale pentru coeditări străine, co-tipăriri sau cu cedare de filme. Numărul ridicat de ilustrații în culori constituie adesea o bancă de policromii pentru alte publicații.

Succesul primului fascicul (însoțit de al doilea, gratuit) – ce corespunde fazei promoționale – permite să se scoată uneori mai mult de un milion de exemplare, trase la rotativă, dar vînzările descresc rapid așa că, pentru a se asigura succesul, trebuie să se apropie de cîteva sute de mii de exemplare. Procentele de retur, uneori foarte ridicate, sancționează exploatarea. Mulți editori reciclează fasciculele în volume a căror legătură prezintă cîteodată defecte neobișnuite. Pentru a remedia acest inconvenient, editorul rezervă un număr x de exemplare din tirajul său, legate cu această ocazie conform procedeelor tradiționale.

Forma aceasta de editare bipolară (presă/editare) se adresează unei părți deloc neglijabile dintre acei ce nu cumpără cărți. Multe publicații în fascicule sînt de acum însoțite de casete audiovizuale, de CD–ROM-uri sau de CD-foto.

[1] Congresul Internațional al Editorilor, *Vocabulaire technique de l'éditeur*, Paris, Cercle de la Librairie, 1910.

Personajele cheie ale editării

Galaxia editorială reuneşte în jur de o mie de întreprinderi, dar numai cîteva sute publică un program minimal. Deşi în editarea franceză lucrează 13.500 de persoane[1], iar unele din funcţiile lor sînt similare, nimeni nu-şi imaginează că ar putea fi comparabile competenţele lor[2].

Convenţia colectivă a editării, care descrie cu precizie posturile tehnice şi funcţionale, e ceva mai vagă atunci cînd comentează atribuţiile şi responsabilităţile celor ce depun o muncă de creaţie. Aprecierea activităţii şi a talentului celor ce fac, la diverse niveluri, politica editorială, nu ţine de o perfectă echitate. Paradoxal, de la o firmă la alta, distribuirea titlurilor şi a funcţiilor depinde de o direcţiune care, sau le pune în valoare importanţa sau, invers, o minimalizează[3].

[1] Conform ultimelor statistici disponibile, în 1994 erau 5.378 cadre / conducere, 4.667 angajaţi, 3.407 VRP (voiajeri comerciali) exclusivi. Douăzeci de edituri reprezintă azi mai mult de două treimi din efectivele profesiunii.

[2] În capitolul I, Situaţia editării (azi), aminteam importanţa crescîndă a contractelor pe durată determinată, dar e puţin probabil că în viitoarele statistici se va stabili o distincţie între acestea şi contractele pe durată nedeterminată.

[3] *Convenţia colectivă naţională a editării,* 6 ianuarie 1994, e disponibilă la Sindicatul Naţional al Editorilor. La p. 88 a Convenţiei sînt stabilite drepturile şi obligaţiile angajaţilor, ale şefilor de ateliere, tehnicienilor şi ale cadrelor cle conducere. Mulţi salariaţi nu-i descoperă conţinutul decît cu ocazia unui conflict cu instituţia. Reamintim că „prezenta convenţie nu se opune la încheierea unor acorduri particulare sau cu întreprinderea".

Orice salariat, atunci cînd apare o modificare a funcţiei, are interesul să i se notifice *în scris* noul statut, mai ales în cazul preluării întreprinderii. Acest act îi va permite, dacă e necesar, să-şi facă recunoscute drepturile prin intermediul consiliului de conciliere. În cazul unui transfer, într-o filială a grupului sau într-o întreprindere, consiliul de conciliere va lua în calcul, absolut legal, cumulul anilor de vechime la calcularea sumei compensatorii pentru concediere ; unele edituri au refuzat acest lucru şi au suferit condamnări.

Pentru cadrele de conducere (altele decît cele din categoriile C1a şi b), termenul de concediere sau de demisie este fixat la trei luni. În caz de concediere, pentru şefii de atelier, tehnicieni şi alţi funcţionari din aparatul tehnico-administrativ, compensaţia de concediere se calculează „pe baza unei jumătăţi de lună din salariul semestrial, minimum o lună după şase luni de prezenţă şi maximum optsprezece luni" (*cf.* p. 61 din amintita convenţie).

Celebritatea unei case de editură, dimensiunea economică şi structurile sale – care (foarte schematic) pot acorda o prioritate absolută gestionării şi să treacă pe al doilea plan o politică de inovare – modifică eşichierul editorial.

Oricît de imperfectă ar fi, descrierea atribuţiilor rămîne singura abordare pragmatică. Iar pentru a-i corecta rigoarea, ne vom lua de mai multe ori libertatea de a sublinia aparentele spaţii ce par să-i izoleze pe actorii acestui joc al rolurilor[1].

Cadrele din editare nu beneficiază de „clauza de conştiinţă" ce-i autorizează pe ziarişti să renunţe la contractul de muncă şi să beneficieze de compensaţia de lichidare dacă intervine „o schimbare însemnată în orientarea ziarului sau a periodicului, iar această schimbare e de aşa natură încît poate aduce atingere onoarei, reputaţiei sau, într-o manieră mai generală, intereselor morale ale persoanei angajate" (art. L. 761–7 din Codul Muncii).

Dacă, de pildă, o casă de editură publică o lucrare „revizionistă" făcînd apologia rasismului, cadrul nu poate refuza să participe la realizarea sau la promovarea sa ! Responsabilii de la *Convenţia Naţională Colectivă a Editării* şi-ar face o onoare din a remedia această lipsă, căci editura vinovată s-ar feri să mai invoce acest litigiu ca motiv de concediere şi ar pretexta alte probleme „profesionale".

Nici autorul nu se sustrage variaţiilor de statut, de la independenţă la extrema subordonare, intelectuală şi / sau economică... şi timpului[2].

Autorul

Dacă adăugăm la zecile de mii de autori editaţi, toţi pretendenţii-autori ce-şi trimit lucrările caselor de editură (şi pe cei care se pregătesc pentru asta), se poate estima că, în Franţa, o jumătate de milion de scriitori aspiră la statutul de autor ! Montesquieu arăta deja că „pasiunea celor mai mulţi francezi e de a avea spirit, iar pasiunea celor ce vor să aibă spirit e de a face cărţi".

După două secole şi jumătate, Pierre Norat făcea în *Le Débat,* o constatare, diferită şi asemănătoare : „Cine nu are o carte intrată sau ieşită ? Psihanaliştii pentru că meseria îi obligă să tacă, politicienii fiindcă se tem că se crede că ei

[1] „E nevoie ca editorul să posede un soi de eros pedagogic" a scris cu pertinenţă Siegfried Unseld. Variaţii pe această temă, *cf.* Philippe Schuwer, „L'Éros éditorial", *Catalogue du Salon international du livre et de la presse,* Geneva, 1989 ; cîteva portrete de editori literari : *Carnets intimes de l'édition française,* amintiri culese de Benoît Charpentier şi Jean-Marc Parisis, Paris, La Découverte, 1989.

[2] În legătură cu *Encyclopedia* lui Diderot şi d'Alembert : „Diderot [...] mi-a propus partea de muzică pe care am acceptat-o şi am făcut-o în mare grabă şi foarte prost în cele trei luni ce mi le acordase întocmai ca şi celorlalţi autori ce trebuiau să contribuie la această lucrare, însă eu am fost singurul gata la termenul prevăzut". Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions.*

cred ceea ce funcția lor politică îi obligă să spună, savanții ca să nu fie socotiți inculți, bătrînii deoarece se tem că faptele lor strălucite vor fi uitate, tinerii ca să se știe că există, profesorii fiindcă o carte trage greu într-o comisie, cercetătorii ca să facă să se uite că n-au găsit nimic..." Această enumerare la repezeală economisește sute de alte cazuri, la fel de realiste sau parodice.

E o viziune apropiată de spiritul *Scrisorilor persane* ce redă foarte bine dublul dezechilibru al ofertei, totodată pletorică și inadaptată. Mai clar spus, ne aflăm în fața economiei de piață... chiar dacă expresia scandalizează vizavi de opere exemplare, literare, filosofice, științifice sau artistice. Într-adevăr, sînt de neconfundat strigătul, geniul, descoperirea, exprimarea unică[1] și o grămadă de opere în care competența, erudiția – și chiar reale calități – se însoțesc cu o producție aproape anonimă, într-atît operele par interșanjabile. Căci nu se poate disimula un paradox : dacă, azi, toți autorii țin de o relativă egalitate de drepturi, soarta lor reflectă cele mai puternice inegalități ale societății.

Motivele acestor distorsiuni sînt multiple și adesea de combină pentru a amplifica salturile. Determinantă însă e alegerea cititorilor, fiindcă editori și autori împărtășesc un același destin în fața clientelei cărții. Și nu se pot descrie toate cauzele, uimitor de drepte sau nedrepte, datorită cărora se împart în mod inegal aproximativ 1,4 miliarde drepturi de autor. Autorul trăiește în regimul riscului[2]. Spre deosebire de editor, ce poate încerca să atenueze acest inconvenient prin multiplele sale opțiuni, (echilibrări diverse ale departamentelor sau colecțiilor sale, multitudinea de continue pariuri), autorul (chiar și cel prolific) își joacă viitorul pe una sau cîteva cărți : favoarea publicului îl poate părăsi la fel de brusc cum a apărut.

Un studiu – valabil încă, deși e deja vechi – de Michèle Vessilier-Ressi arată un bilanț al sănătății economice a autorilor[3]. Ea a avut de înfruntat cu bună

[1] Pentru aducere aminte, reproducem următorul extras dintr-o scrisoare de Robert Musil : „Continui să port *Omul fără calități* asupra mea ca pe o pereche de cătușe [...], e ca o autoafirmare a literaturii în fața forțelor prea violente ale realității [...] aproape nimănui nu-i pasă de mine, nimănui, bineînțeles într-un mod satisfăcător, iar situația mea e aproape la fel de sigură și de confortabilă ca atunci cînd m-aș afla într-o pînză de păianjen suspendată foarte sus și ale cărei fire se rup unul după altul" (În Robert Musil, *Lettres,* trad. de Philippe Jacottet, Paris, Le Seuil, 1987).

La antipodul acestei asceze, citām articolul (aspru) al lui Dominique Noguez unde se condamnă discreditarea autorilor, „Le Grantécrivain, d'André Gide à Marguerite Duras", în *Le Débat,* nr. 86, sept.–oct. 1995.

[2] Pînă în anii 1980, statele socialiste planificau programul de editare și tirajul avînd grijă să li se acorde drepturi de autor scriitorilor aleși. Ceilalți recurgeau la samizdate (difuzarea clandestină a lucrărilor cenzurate – n. trad.).

[3] Vessilier-Ressi (Michèle), *Le Métier d'auteur. Écrivains, compositeurs et cinéastes, auteurs de théâtre et de radio-télévision,* Paris, Dunod, 1982 ; Pentru sectorul tineret, Michèle Kahn a făcut o anchetă în 1984, „Portrait-robot de l'écrivain sans âge", *Revue des lettres et de l'audiovisuel,* Paris, Société des gens de lettres, 1984.

ştiinţă dilema de a trebui să amestece date cantitative şi calitative, în mare parte de neîmpăcat. Iar dacă analizele sale confirmă ceea ce bănuieşte profanul, adică situaţia economică puternic contrastantă a scriitorilor, interesantele sale concluzii în cifre pun în evidenţă cvasinecesitatea unei a doua profesiuni pentru mai mult de trei sferturi dintre cei ce primesc drepturi de autor nu tocmai însemnate... chiar şi autorii cei mai favorizaţi, cam 40%, continuă să fie preocupaţi de siguranţa lor. Aceleaşi studiu mai arată şi că bărbaţii sînt mai numeroşi, iar cariera lor se dovedeşte mai curînd tardivă, precum şi că regiunea pariziană apare privilegiată

Nici o cheie nu permite ruperea dependenţei scriitorului de piaţă : burse şi subvenţii, în economie liberală, sînt paliative provizorii. În opoziţie cu această situaţie, statul sovietic a demonstrat foarte bine prin nomenclatura sa şi cîteva cazuri celebre – fără a-i omite pe anonimii cu destine şi mai fragile – subordonarea ideologică sau măsurile mai radicale ca înlăturarea, închisoarea sau spitalele de psihiatrie.

Crearea unui fond de ajutor subvenţionat printr-o prelevare de drepturi asupra operelor aparţinînd domeniului public redevine mereu de actualitate, dar e la fel de repede uitată, pe cît de des e invocată... Nu redistribuirile de sume vărsate de utilizatori pentru fotocopiere, în sine o măsură bună, vor completa puţinătatea şi iregularitatea veniturilor unei mari majorităţi a scriitorilor[1].

E adevărat că dreptul francez îi protejează pe autori mai bine decît în alte ţări, iar noi am analizat această legislaţie, precum şi aplicarea sa, în capitolele II şi III. Dar nici un contract nu-l asigură pe autor că vor fi îndeplinite toate condiţiile unei acţiuni eficiente a editorului său : chiar dacă intereselor lor par comune, un best-seller apărut subit în editură poate ralia toate competenţele şi sinergiile, de la bază pînă la vîrf, lăsînd în umbră opera primului scriitor, angajată prin contract.

Vom arăta mai multe exemple de slăbiciune involuntară. O restructurare într-o editură şi mai ales într-un grup ce se remodelează mereu, îl poate priva pe autor de „*editorul* său" în momentul decisiv al lansării, ce va fi mai puţin bine urmărit. În acelaşi context, o colecţie, promiţătoare în aparenţă, poate fi întreruptă, promovarea sa fiind astfel compromisă. Factorii umani au rolul lor : autorul favorizat de mijloacele de informare va suscita mai mult interes, de la ataşatul de presă la echipa comercială. Altă situaţie neprevăzută : o schimbare a politicii comerciale (de exemplu, negocierea unei noi grile de rabaturi alterează pentru un timp relaţiile cu librarii şi marile magazine şi dezavantajează lucrările care nu ţin de *best-sellerizare*. Chiar şi distribuţia poate fi o sursă de

[1] Guiloineau (Jean) şi Charpentier (Geneviève), *Guide des aides aux écrivains,* Paris, La Maison des écrivains / Séguier, 1996. Sînt inventariate ajutoarele financiare, franceze şi străine, ajutoarele publice sau private, bursele şi rezidenţele.

probleme, cînd un centru nou se rodează şi întîmpină dificultăţi neprevăzute la nivel de organizare, de informatică şi de logistică.

Nu putem să nu fim de acord cu Jacques Chardonne care, în deceniul 1960, prezenta aceste pericole : „o editură literară înseamnă un om, un om din carne ; nu e nici bancă, nici un mare magazin de noutăţi"[1].

Editorul – acceptă principiile, dar realitatea arată adesea din partea sa o cu totul altă atitudine – trăieşte, în relaţia sa de cuplu cu autorul, toate fluctuaţiile condiţici materiale sau fizice, chiar şi dispoziţia în care se află acesta : multe din cererile ce par uneori derizorii au la origine nevoia unui contact, ce poate atinge momente paroxistice (telefoane, noaptea, acasă la editor etc.).

Didier Anzieu precizează judicios că „opera este analogonul[2] operei trupului. Impulsul [...] cumulează dorinţele de a concepe, de a produce, de a da naştere. Rodul unei secvenţe de lucru reuşit în compunerea unei opere constă într-o descărcare libidinală ce întăreşte narcisismul". Editorul narcisiac poate fi întîlnit tot timpul ; dacă nu suportă această tendinţă irezistibilă la autorii săi, trebuie să-şi aleagă o altă activitate.

A devenit aproape lege în profesiune : cînd o lansare e ratată, rareori o operaţie de salvare mai are efect. Un titlu izolat e mai vulnerabil decît o colecţie, a cărei demarare prea lentă ar putea fi atenuată prin perseverenţă şi o relansare publicitară.

Desigur, autorii beneficiază, în plus faţă de trecut, de exploatările în ediţii de buzunar sau de club ce pot depăşi rezultatele itinerarelor din librării şi supermagazine – fără a uita traducerile[3]. Cu cîteva excepţii, doar adaptările televizate sau după care s-au realizat filme pot da o nouă viaţă unei opere cvasinerecunoscute, dar de acest lucru beneficiază un număr limitat de autori. Editarea în format de buzunar sau de club priveşte mai ales cărţile ce au obţinut sufragiile publicului.

• *Scriitorul-fantomă*

Acest mercenar al editării îi secondează pe autorii ce-şi semnează lucrările fără a avea competenţa sau timpul necesar pentru organizarea materialului şi asumarea scrierii. Anglo-saxonii i-au găsit acest titlu *(ghost-writer)* de la înălţimea legendelor lor[4].

[1] Citat din memoriile editorului elveţian Albert Mermoud, în *La Guilde de livre,* Geneva, Slatkine, 1987.

[2] Analogon : element semnificant într-o analogie ; Anzieu (Didier), *Le Penser, Du moi-peau au Moi-pensant,* Paris, Dunod, 1994.

[3] În 1994, cesionările de drepturi reprezintă 318.533 mii de franci pentru metropolă şi 180.789 mii de franci pentru export, în jur de 3,4% din cifra de afaceri a editării franceze.

[4] *„A ghost-writer is someone who writes articles, speeches, or books for other people"* (Collins Cobuild). *„One that writes for and in the name of another"* (Webster).

Universul starurilor şi al altor vedete ale show bizz-ului, lumea politicii, a economiei, a sportului, a modei recurg la aceşti scriitori din umbră. Ei dispun de informaţii răzlețe, de articole de presă, de documente de arhivă, vizionează jurnale de actualitate sau filme şi înregistrează la magnetofon memoriile personajelor ce-şi doresc notorietatea unei cărţi. Dar, nu de puţine ori, se întîmplă ca scriitorii-fantomă să-şi prezinte chiar ei „subiectele" sau ca unii editori să le sugereze ideea. Unele mari succese de librărie i-au determinat pe aceşti secondanţi în scriere să revendice statutul de coautor, iar legiuitorul le-a recunoscut drepturile. Numele lor apare, dacă nu pe copertă, măcar pe pagina de titlu, cules cu un corp de literă modest, precum cel al unui rol secundar pe un afiş de teatru ori cinema.

• *Negrul*

Le Robert subliniază folosirea cuvîntului încă din 1757 şi îl defineşte astfel : „persoană care schiţează sau scrie în întregime lucrările semnate de un autor celebru" şi dă ca exemplu „negrii lui Alexandre Dumas". Scriitori recunoscuţi, în lipsă de noi contracte, îi ajută pe cei favorizaţi de celebritate : nu sînt foarte mulţi. Şi unii şi alţii urmăresc discreţia, fapt ce aduce prejudicii dreptului moral şi patrimonial.

Directorul literar sau directorul colecţiilor literare (redactorul-şef)

Într-o piesă de teatru sau într-un roman, presonajul principal se bucură de cea mai mare atenţie, în timp ce personajele secundare care-l susţin, îl domină sau îl influenţează sînt trecute sub tăcere. Se poate stabili o paralelă cu redactorul-şef ce-şi asumă rolul de prim mare lector, ce se înfruntă cu scriitorii şi decide soarta operelor lor ; din umbră, el este înconjurat de lectorii săi, dar, ca în orice piesă, şi forţele unora şi ale celorlalţi sînt subordonate unui *deus ex-machina*.

După împrejurări, acesta poate fi directorul întreprinderii (indiferent de titlul pe care-l are, ar fi un pleonasm să-l subliniem). El are toată autoritatea să semneze sau să refuze să semneze un contract de autor, în numele unor raţiuni strategice, reale sau obscure. De asemenea, el are competenţa să-şi modifice politica editorială sau să apere o operă împotriva întregii echipe, timpul hotărînd dacă a avut dreptate sau nu.

Apar astfel situaţii paradoxale : vine o vreme cînd, în multe edituri, autorii cei mai importanţi nu mai depind de redactorul-şef sau de comitetul de lectură. Preşedintele director general tratează direct cu ei, iar favoarea acordată de înalta instanţă învinge, dar e cazul să ne indignăm, ca Michel Deguy[1] pentru această supremaţie a „direcţiei" cînd e vorba de nişte autori de care depinde uneori viitorul editurii ?

[1] Deguy (Michel), *Le Comité, op. cit.* „Ca să fie editată, o carte trebuie «să nu» treacă prin Comitet..."

Astfel, în relația autor-redactor șef domină această contra-putere de care anumiți scriitori, ca și anumiți Pdg știu să se folosească admirabil, potrivit cu dorințele sau dezamăgirile lor, chiar și cu subite respingeri de autori. Asistăm și la numeroase schimbări bruște de situație...

Directorul serviciului comercial / marketing poate avea și el vreo rezervă distrugătoare, deși își declină competența literară ; la fel, un controlor de gestiune[1], ocazional, poate să citeze cîteva cifre descurajatoare și să predice prudența într-o ședință stăpînită de nehotărîre : iată cum complicități sau rezerve modifică dintr-o dată destinul unui autor, nou sau nu !

De unde provin redactorii-șefi ? Spre deosebire de unii conducători ai caselor de editură, redactorii-șefi nu sînt moștenitori. Scriitori, critici, ziariști, profesori, cu diplome universitare sau autodidacți, inițiați adesea în meserie de un editor de renume sau de un confrate, luînd ce-i mai bun din această relație și știind să se elibereze de ea, ei aprofundează mecanica editorială, uzanțele și cutumele în așa măsură uneori trebuie să le încalce pentru a răspunde unor cerințe noi.

Mai degrabă solitari, sau, dimpotrivă, trăind doar o pasiune împărtășită cu membrii echipei din editura unde-și manifestă harisma, ei își află rațiunea de a exista – plăcere ori suferință – într-un schimb permanent cu autorii. Dar, într-o lume stăpînită de o înverșunată competitivitate, asocierea autor-redactor se lovește tot mai mult de dorința de excludere a „timpului pierdut". Totuși, Siegfried Unseld nu ezită să scrie că „dezvoltarea unei edituri va depinde de posibilitățile pe care le va mai avea editorul de a-și exercita funcțiile pe lîngă autorii cei mai importanți și să continue individual relațiile întreținute prin colaboratorii săi"[2].

Dar să te împarți între lectură și dialogul cu autorul nu exclude rezolvarea problemelor administrative (puțini i se pot sustrage în zilele noastre) și nici timpul pierdut pe coridoare sau în afară, căci editura rămîne locul unor forțe permanent în schimbare. Primordială rămîne sarcina de a descoperi din timp autorii, însă funcția unui redactor-șef nu se reduce la atît, el mai trebuie să fie omul de legătură cu publicul, terapeut (al autorilor săi) și gestionar...

Prima întîlnire a redactorului-șef cu un viitor autor, căruia tocmai i-a citit manuscrisul, nu se poate descrie. atît de multe abordări există, însă ea se exprimă adesea printr-o generozitate despre care Emmanuel Mounier spunea că „nu este nimic altceva decît un răspuns imposibil de reprimat al darului făcut darului". Totodată, între imediata acceptare, rară, și promisiunile unei editări, există o infinitate de gradații în care intuiția editorului dozează și prevede posibilul ; îl poate invita pe autor să refacă textul, să-l modifice, să suprime, arătîndu-i

[1] În numeroase edituri, controlorul de gestiune participă la reuniunile editoriale, pentru a prezenta statisticile de vînzări și de cifre de afaceri ale unui sector, colecții etc.

[2] Unseld (Siegfried), *L'Auteur et son éditeur, op. cit.*

încredere şi ştiind – Bernard Privat, atît de binevoitor, o mărturiseşte[1] – „că scriitorul vrea totul, imediat".

Eminentul editor german Siegfried Unseld este mai sever : „Un autor aşteaptă din partea editorului său să-i elimine pe ceilalţi autori pentru ca lucrarea sa să fie unică". Şi, luînd în considerare marja sa de manevră, adaugă : „O editură literară nu se sprijină pe cărţi luate individual, cu atît mai puţin pe best-seller-uri ; listele de best-seller-uri de azi sînt adesea stelele funerare de mîine". Această îngrijorare de relativă coerenţă, acest imposibil „melanj corect", opţiunile faţă de diverse colecţii pot apărea imprecise şi totuşi halo-ul lor marchează sau nu imaginea unei case de editură literară.

Siguranţa cu care ascultă şi judecă este marca editorului, ce trebuie să ţină seama şi de acel nedefinit cititor şi de propriile colecţii, la primirea sa, forţînd în acelaşi timp destinul ; pînă unde poate merge ca să nu compromită viitorul editurii unde lucrează ? Borges îl citează pe Alfonso Reyes spunîndu-i : „Publicăm pentru a nu ne petrece timpul corectînd ciorne"[2].

Suveran fără să fie, torturat de îndoială şi de limitele timpului furat altor autori, destinul redactorului-şef, chiar însemnat de splendide reuşite, depinde de o editură unde poate surveni totul : o schimbare de capital, o nouă direcţie generală, o restructurare... În *Grâces leur soient rendues,* Maurice Nadeau o mărturiseşte cu înflăcărare şi luciditate[3]. La fel ca Françoise Verny în *Le Plus Beau Métier du monde*[4].

Scrierile şi biografiile editorilor directori de editură conţin o mulţime de informaţii care verifică şi completează reflecţiile redactorilor şefi[5]. În notă, citäm mai multe lucrări despre editori ce au promovat scriitori sau ziarişti[6].

[1] *Portraits de Bernard Privat.* operă col., Paris, Grasset, 1986.

[2] Pascal Quignard evocă propria-i experienţă de editor : „Atunci cînd lucraţi cu un romancier, sînteţi confruntaţi, în mare, cu cinci tipuri de dificultăţi : punerea la punct a intrigii, introducerea personajelor, alternanţa descrierilor, repartizarea dialogurilor şi, în fine, concordanţa timpurilor", *Le Débat,* Paris, nr. 54, 1989.

[3] Nadeau (Maurice), *Grâces leur soient rendues, mémoires littéraires, op. cit.*

[4] Verny (Françoise), *Le Plus Beau Métier du monde, op. cit.*

[5] Buchet (Edmond), *Les Auteurs de ma vie ou ma vie d'éditeur,* Paris, Buchet Chastel, 1969 ; Laffont (Robert), *Éditeur,* Paris, Laffont, 1974 ; Nyssen (Hubert) *L'Éditeur et son double,* Arles Actes Sud, 1988. *Du texte au livre, les avatars du sens,* Paris, Nathan, 1993 ; Corti (José), *Souvenirs désordonnés,* Paris, Corti, 1983 ; Losfeld (Éric), *Entêté comme une mule ou la passion d'éditer,* Paris, Belfond, 1979 ; Belfond (Pierre). *Les Pendus de Victor Hugo,* Paris, Fayard, 1994 ; De Raymond Queneau, son *Journal* în 1997.

[6] Bothorel (Jean), *Bernard Grasset, vie et passion d'un éditeur,* Paris, Grasset, 1989 ; Fouché (Pascal), *Au Sans Pareil,* ed. a 2-a rev., Paris, Imec, 1989 şi *La Sirène,* Bibliothèque littéraire française contemporaine, Paris, 1984 ; Gheerbrandt (Alain) şi Aichelbaum (Léon), *Kéditeur,* Pantin, Le Temps qu'il fait, 1990 ; Haymann, *Albin Michel : le roman d'un éditeur,* Paris, Albin Michel, 1993 ; Lamy (Jean-Claude), *René Julliard,* Paris, Julliard, 1992 ; Louis (Patrick), *La Table ronde : une aventure singulière.* Paris, La Table ronde, 1992 ; Parinet (Elizabeth), *La Librairie Flammarion : 1875–1914,* Paris Imec, 1992.

Cf. şi p. 16, la care adăugăm că Imec primeşte numeroase teze de doctorat (nepublicate) consacrate unor editori.

A se nota că noi am schițat funcțiile redactorului-şef *integrat unei edituri,* dar destui coordonatori de colecție[1] operează *în exterior.* Aceste cazuri constituie o alegere personală, mai ales a unor universitari, cercetători, ziarişti pentru care scrisul şi conducerea unei colecții sînt o a doua meserie. Adesea, reuşita personală le conferă un statut ce-ar putea fi calificat ca privilegiat, dacă el nu s-ar baza pe competență şi pe o anumită distanțare față de întreprindere, care nu e principala lor sursă de venit. Cîțiva intelocrați domină în aceste roluri.

De cele mai multe ori, această formă de colaborare coincide cu dorința editorului de a-şi mai reduce costurile fixe şi sociale sau cu o minimalizare a riscului în caz de eşec el seriei ; în fine, totul depinde de contractul încheiat între părți, această colaborare deschizînd diverse posibilități în caz de ruptură. Noi am examinat contractele cu coordonatorii de colecție.

Un redactor-şef concediat sau plecat de bunăvoie din editură îi poate convinge pe unii dintre autorii săi să-l urmeze în noua editură unde lucrează, cu condiția respectării contractelor acestora. În cazul schimbării conducerii sau al restructurării, autorul poate invoca dreptul său moral şi să dorească să-şi manifeste libertatea.

• Sectorul extern

Redactorii-şefi ai acestui sector sînt poligloți, proveniți adesea din cercul traducătorilor ; îşi formează o rețea de relații speciale cu editorii, cu cei ce se ocupă de cedarea de drepturi, cu agenții literari şi, uneori, cu autorii înşişi.

Consideră tîrgurile de carte esențiale sau locuri de pierzanie (cu aceeaşi convingere), călătoresc excesiv ori susțin că masa lor de scris e singurul loc de decizie, consumă o cantitate enormă de ziare şi reviste, fiindcă o informație interesantă ce iese la suprafață valorează mai mult decît falsele confidențe, acelea care supraevaluează manuscrisele intrate în licitații şi, paradoxal, operele virtuale, nescrise, ce nu scapă acestei competiții dezlănțuite în jurul autorilor deja celebri.

Cine a trecut rapid peste această pagină se poate raporta la aceea dedicată autorului, căci cuplul autor-editor e indisociabil (p. 214). Să accepte şi raportarea la pasajele consacrate editorului (p. 228) şi traducătorului, de mai jos.

Lectorul

Lectorul profesionist este ataşat pe lîngă redactorul-şef sau un redactor. Independent, el e interesat şi de alte activități, mai ales în ziaristică, deoarece suma totală a onorariilor sale nu e prea mare. Misiunea lui e să citească ma-

[1] E surprinzător faptul că funcția de coordonator de colecție, salariat al unei edituri, nu e menționată în *Convenția Colectivă Națională a Editării.*

nuscrisele – sau lucrările străine – şi să întocmească o „notă de lectură", scurtă analiză a conţinutului şi aprecicre a calităţilor lucrării. Pe puterea sa de pătrundere se bazează în mare parte decizia directorului. Dacă nota sa arată un interes marcat şi chiar dacă exprimă unele rezerve, se impune o relectură, făcută de obicei de un al doilea lector. Confruntarea verdictelor îl va lămuri pe editor sau pe un membru din comitetul de lectură, care va parcurge sau va citi opera[1].

Deci, este foarte important să ştii să-ţi alegi lectorii. Aceştia trebuie să prevadă liniile editoriale ale instituţiei şi eventualele sale deschideri către un alt public. Perseverenţa lor recunoscută poate să-i aducă pînă la a interveni pe manuscrise, iar mai tîrziu, la integrarea lor în editură. E un statut la care aspiră majoritatea dintre ei.

La editorii specializaţi, lectorii sînt de cele mai multe ori consilieri ştiinţifici sau tehnici, ţinînd de discipline precise. Ei aparţin deja unui univers profesionist, iar o bună cunoaştere a sectorului lor de activitate le întăreşte capacităţile de apreciere a operelor protejate şi a concurenţei.

Mulţi candidaţi la editare literară debutează ca lectori : cultura lor, interesul profesional sau cunoaşterea unor limbi străine, chiar un ciclu universitar complet îi pot predispune la această dificilă funcţie, dar e nevoie de o oarecare tenacitate (sau recomandare) pentru a se introduce în editură.

Notăm, fără a subscrie la asta, că unii editori se înconjoară uneori de lectori „neutri", consideraţi că reprezintă „marele public". Aici vom face din nou aluzie în legătură cu France Loisirs. În schimb, această formă de colaborare ar putea prezenta interes pentru lucrări de popularizare sau pentru cărţi de îndeletniciri practice, cu scopul unei mai bune aprecieri a clarităţii sau obscurităţii textelor.

Traducătorul

Mulţi cruditi şi scriitori iluştri s-au dedicat traducerii cu mult înainte de apariţia tiparului. Urmărirea unei interpretări cît se poate de fidelă a exercitat dintotdeauna o fascinaţie asupra celor mai mari autori[2]. E o muncă mereu reluată, căci noi ediţii incită la cercetarea manuscriselor, a ediţiilor succesive, în care traducătorul descoperă surprinzătoare erori, arhaisme, greşeli şi incredi-

[1] Editura Gallimard a păstrat notele de lectură ale unor iluştri lectori, cei mai mulţi dintre ei membri ai comitetului de lectură. Publicarea lor ar fi pasionantă. Sperăm că analizarea arhivelor depuse de importante edituri la Imec va aduce clarificări asupra evoluţiei opţiunilor, a mentalităţilor sau a teoriilor literaturii. Toate domeniile cunoaşterii recurg la astfel de cercetări

[2] Un caz exemplar : Milan Kundera îşi retraduce operele deja publicate în Franţa, *cf.* lucrarea sa, *Les Testaments trahis*, Paris, Folio / Gallimard, 1993.

bile omisiuni[1]. Încetineala cu care se publică *Oeuvres complètes* de Freud demonstrează aceste dificultăți extreme, deoarece traducerea cuvintelor cheie şi fondatoare se izbeşte de divergențele dintre şcolile freudiene.

Traducătorii sînt autori întru totul, iar legile privind proprietatea literară şi artistică le protejează operele, dar, ca pentru orice autor, legiuitorul se fereşte să aplice criterii de calitate. Totuşi – traducătorii exigenți îi sînt primele victime – acest domeniu ține adesea de un amatorism de neiertat. Sindicatele s-au arătat neputincioase în fața acestui rău ce le aduce un prejudiciu cu atît mai mare cu cît nici un tarif nu-l prevede, în afara celui în uz încălcat tocmai de amatori. Pe de altă parte, prea mulți editori, în căutarea unui preț minimal, fac apel la colaboratori mediocri. Un rol nefast mai poate juca şi situația de urgență.

Centrul Național al Cărții acordă editorilor ajutoare pentru traducere şi, direct, traducătorilor, înlesnind editarea unor texte rare sau a unor scriitori recunoscuți deja dincolo de granițele noastre. Comisia însărcinată cu aceste ajutoare are meritul de a selecționa cu atenție traducători profesioniști.

Nu există nici o instruire anume – dacă nu includem studiile universitare – pentru traducătorii de cărți : şcoli excelente de traducători-interpreți le asigură viitorul în instituții sau organisme internaționale, chiar în mari întreprinderi, iar unii dintre ei se dovedesc colaboratori prețioşi în editare. Alți traducători, cu diplome universitare sau fără titluri, avînd pasiunea, darul scrisului şi o perfectă cunoaştere a „limbii țintă", asigură, de asemenea, versiuni admirabile.

Sigur că majoritatea editorilor literari încearcă să rămînă fideli unui cerc restrîns de perfecți traducători... care nu sînt la adăpost de neplăceri neprevăzute, de eşecuri sau de dificultăți financiare ce provoacă accidentul. Nu ascundem faptul că, din motive economice, puțini editori dispun să se verifice o traducere. Şi mai grav, unii dintre ei, în cunoştință de cauză, trec cu vederea lipsurile, în numele rentabilității. Ei consideră că pentru depistarea lacunelor e de-ajuns o nouă lectură făcută de coordonatorul colecției, persoană cu experiență, şi de corector. Din cînd în cînd, perspicacitatea unui critic descoperă trădările-sacrilegii... şi toată lumea intră în alertă pentru o vreme. M. A. Coindreau, traducător, descoperitor de romancieri americani importanți, spunea cu fineță că singurul nonsens pe care-l considera inadmisibil era „nonsensul atmosferei"[2].

[1] Marthe Robert, supervizînd ediția de *Oeuvres complètes* de Kafka (Cercle du livre précieux), a descoperit că Alexandre Vialatte omisese să traducă două capitole şi jumătate din *Castelul !* Timp de treizeci de ani nimeni nu descoperise această „omisiune", în Robert (Marthe), *La Traversée littéraire,* Paris, Grasset, 1994 ; alt caz : primul editor al lui Dostoievski suprimase un capitol cheie, inclus în recenta traducere franceză a lui André Markowicz în lucrări publicate de Actes Sud. Titlul romanului, *Demonii,* mai fidel, îl înlocuieşte pe cel al edițiilor clasice, *Les Possédés.*

[2] Coindreau (Maurice-Edgard), *Mémoires d'un traducteur;* Paris, Gallimard, 1992.

Lucrările tehnice, ştiinţifice şi de erudiţie necesită traducători specialişti în mai multe discipline, care pretind tot mai multe mijloace. Traducerile lor au nevoie adesea să fie rescrise, pentru a se da mai multă transparenţă şi fluiditate textului, dar şi aici presiunea costurilor determină, din păcate, o renunţare la această revizuire. Cu cît temele sînt mai specializate, cu atît tirajele sînt mai mici – uneori o mie de exemplare – iar rentabilizarea acestor traduceri ţine de o practică periculoasă.

Un vast domeniu reuneşte şi alte categorii de cărţi : de la ghiduri la cărţi practice, de la documente de actualitate la enciclopedii generale sau tematice, de la cărţi de artă la lucrări pentru tineret, fără a uita coeditările : tirajele lor mai ridicate, permiţînd o mai bună repartizare a cheltuielilor fixe de traducere, să-i îndemne pe editori la mai multă exigenţă ?

Pentru numeroase lucrări documentare, mulţimea de informaţii cere intervenţia unui specialist (fie el însuşi traducător, fie revizor) care să „reinterpreteze" referinţele naţionale, modelele, statisticile etc. Menţiunea *traducător-adaptator,* pe pagina de titlu, desemnează acest tip de intervenţie[1].

În cele mai multe edituri, însă, reale exigenţe se însoţesc cu deficienţe de neiertat, asupra cărora critica rămîne adesea indulgentă sau oarbă...

După cum declară numeroşi traducători, această funcţie ar putea fi rentabilă cu condiţia să nu fie nevoie să se recurgă toată vremea la dicţionare... şi să nu existe scrupule. E o condiţie acceptată la limită pentru anumite lucrări pe care nu le definim !

De la tehnoredactor la lectorul-corector

Măsuri dictate de economie şi restructurări au suprimat serviciile de pregătire-corectare din foarte multe întreprinderi, după modelul serviciilor iconografice. Recurgerea la colaboratori externi[2] a devenit, deci, absolut necesară... Secretarii de editură, coordonatorii de colecţie, redactorii-şefi şi asistenţii lor cooptează un nucleu de tehnoredactori-corectori proveniţi din tipografie sau, mai frecvent, din presă (şi din sindicatul corectorilor), fără a se exclude instruirile prin Asfored, Coforma[3]... sau la locul de muncă.

Experienţa unor servicii de corectură integrate conduce la două aprecieri contradictorii :

Una, negativă : ca în orice grup, o echipă de corectori e formată din elemente de valoare inegală, iar, în interiorul editurii, redactorii fac presiuni pentru

[1] *Cf.* clauza privind remanierile.

[2] Corectorii la domiciliu, cei mai numeroşi, formează obiectul unor dispoziţii speciale privind condiţiile lor de muncă, de remunerare şi de protecţie socială în Anexa IV a *Convenţiei colective naţionale de editare,* p. 213.

[3] Coforma acordă o instruire de lungă durată (18, rue Théodore Deck, 75015 Paris).

ca „manuscrisele lor" să fie citite de cei mai experimentați. Adesea, cel mai bun corector integrat, în fața unei producții ce-i depășește foarte repede capacitățile de relectură, devine un colaborator cu contract de prestări servicii, iar editura nu mai beneficiază de talentul său.

Există și aspecte pozitive : o cunoaștere a exigențelor și a practicilor proprii stilului și politicii editurii asigură anumite standarde de calitate și îi scutește pe editori să caute tot timpul corectori din afară.

Tehnoredactorul marchează manuscrisul (cu excepția celui în PAO) și dă indicații de culegere pentru a nu mai exista vreo incertitudine la înregistrare (cap. VII), în timp ce lectorul-corector verifică seturile succesive de tipare de probă pentru corectură pînă la bunul de tipar. Primul operează conform directivelor date de responsabilul artistic ce alcătuiește „protocolul de culegere" : alegerea caracterelor, a corpurilor de literă, a distanței dintre rînduri, a spațierii și alte cazuri specifice indicate de paginile de probă acceptate. Pentru o paginare directă, instrucțiunile sale trebuie să fie foarte precise. Lectorul-corector are de înfruntat dificultatea unei duble lecturi ; una se concentrează asupra sensului, asupra formelor sintactice și gramaticale, iar cealaltă disecă structura cuvîntului, corectează greșelile de tipar, adaugă cuvintele omise și elimină repetările. A avea ochi tipografic e un dar înnăscut. Dar și dimensiunile culturii sale contează la fel de mult și aici el întîmpină aceleași dificultăți ca redactorul-șef, care nu poate cunoaște exhaustiv toate temele posibile ! Tot lectorul-corector are obligația să stabilească sau să controleze tabelele și index-urile. Atenție, însă, la excesele de conservatorism de care dau dovada unii corectori : limba evoluează.

Multe manuscrise au nevoie de intervenția prealabilă a unui *rewriter** care remaniază planul, rescrie unele pasaje, chiar textul în totalitate. Cîți editori, ce acordă o încredere oarbă unui scriitor deja publicat, nu-și dau seama prea tîrziu, și pe cheltuiala lor, că și confrații lor avuseseră de suferit aceeași pierdere de timp și același cost suplimentar neprevăzut !

Nimic nu s-a schimbat, iar pretinsa accelerare a ritmurilor de lucru ce determină atîția autori să predea manuscrise imperfecte e un rău foarte vechi : în secolul al XVII-lea, directorii de la Cambridge University Press se plîngeau deja că autorii începeau să-și lucreze textele pe tiparele de probă pentru corectură !

Mai facem o remarcă în legătură cu lucrările ce includ contribuții în engleză (sau în orice altă limbă). Este recomandabil ca aceste texte să fie încredințate unui tehnoredactor specializat, cu scopul de a le verifica fiabilitatea și de a le standardiza prezentarea[1].

[1] Semnalăm *Society of Freelance Proofreaders and Editors* : al său *Directory of Members' Services* este disponibil 38 Rochester Road, Londra, NW 1. Pentru notele bibliografice, recomandăm lucrarea lui Judith Butcher, *Copy-editing : the Cambridge Handbook*, Cambridge University Press, actualizat cu regularitate.

*Re-scriitor – n. trad.

Directorul editorial

Directorul editorial activează fie în edituri specializate (drept, medicină, ştiinţe etc.), fie în edituri ce propun lucrări destinate unui public mai larg, adesea ramificate în departamente sau sectoare. Descrierea detaliată a acestui post va clarifica mai multe aspecte.

Directorul ce are responsabilitatea *colecţiilor de texte* (documentare, politice, ştiinţifice etc.) se confruntă cu probleme asemănătoare cu cele ale redactorului-şef: caută teme şi subiecte de lucrări precum şi autorii lor, controlează şi nuanţează orientările programului său şi îi asigură gestionarea şi promovarea împreună cu serviciile competente. Realizarea şi producerea unor asemenea cărţi se face prin procedeele clasice.

În schimb, *îndată ce domină ilustraţia,* directorul editorial, care întîmpină aceleaşi constrîngeri, trebuie să posede şi cunoştinţe solide de grafică şi tehnică pentru a stimula cu eficienţă o structură editorială mai complexă şi pentru a administra investiţii foarte mari.

Conducerea unor publicaţii ilustrate necesită într-adevăr o serioasă pregătire privind sursele şi arta ilustraţiei, tehnicile de compoziţie şi procedeele de reproducere, bulversate de informatica editorială, tiparul în culori şi finisajul. Sigur că directorul editorial colaborează direct cu mai mulţi specialişti, ale căror funcţii şi roluri le vom descrie, dar dacă nu le cunoaşte capacităţile şi constrîngerile nu va putea emite decît recomandări de ordin general. Or, din pornire, viziunea unui produs nou nu poate fi înlocuită şi, chiar dacă observaţiile îndreptăţite ale specialiştilor îl conduc la amendarea formulei sale editoriale, el trebuie să o aibă permanent sub control. La fel, atunci cînd cel ce întocmeşte devizul transpune în cifre fiecare poziţie tehnică, va cîştiga timp preţios dacă ştie ce are de făcut în cazul depăşirii bugetului prevăzut.

Să aprecieze iconografia şi machetele prezentate de directorul artistic, să judece dacă ele corespund spiritului colecţiei şi dacă raportul text-imagine e inteligent echilibrat, să prevadă, de pildă, dacă unele trucuri grafice, plăcute pe paginile de probă, nu vor fi obositoare prin repetare, toate aceste analize conducînd la eficienţă, la puterea de seducţie a viitoarei lucrări.

Să posede o anumită harismă pentru a-i dinamiza pe colaboratorii interni şi pe cei din afară, să arbitreze conflictele profesionale din cadrul serviciilor participante la realizarea lucrării, să urmărească realismul planificării supuse incertitudinilor omeneşti, să ia la timp măsuri pentru remediere... şi să respecte bugetul prevăzut ori să sugereze o eventuală depăşire a sa pentru ameliorarea formulei editoriale sînt tot atîtea situaţii instabile pe care el trebuie să le controleze.

O bună cunoaştere a concurenţei pretinde să fie cu ochii-n patru asupra studiului proiectului aflat în curs de realizare, deoarece nu rareori un confrate

poate lansa o serie asemănătoare, iar dacă mai e timp trebuie să aibă posibilitatea de a-i aduce unele corective, care să-i singularizeze mai bine aportul... dar în acelaşi timp să redinamizeze o echipă nu întotdeauna pregătită să suporte noi schimbări şi constrîngeri.

Dependent de o direcţie generală atentă la limitele între care se încadrează cifra sa de afaceri, el îşi apără iniţiativele, numai că pe piaţă pot apărea situaţii neprevăzute ce impun o accelerare a publicării şi dozarea acestor eforturi în funcţie de o echipă ce-şi asumă un program planificat, stabilit în cifre, anunţat. Orice slăbiciune poate duce la costuri adiţionale, ce-i vor fi imputate.

Cu ocazia tîrgurilor de carte şi a întîlnirilor periodice cu editori din străinătate, va încerca, împreună cu şeful serviciului de cesiune a drepturilor pentru străinătate, să intereseze partenerii şi să elaboreze un proiect de încheiere a unor acorduri de coeditare sau coproducţie, fiind însă foarte atent la rezervele sau eventualele contra-propuneri, căci de astfel de acorduri depinde adesea acceptarea proiectului de către direcţia generală. Formele juridice ale acestor acorduri reclamă participarea sa activă.

În apărarea proiectului său, el trebuie să-i convingă pe şefii serviciilor marketing şi comercial şi să discute cu directorul serviciului financiar, aceştia bazîndu-se pe pronosticurile controlorului de gestiune, cu experienţă în elaborarea conturilor de exploatare. Mai e necesar ca, înainte de publicare, să asigure, împreună cu serviciul de publicitate, o campanie promoţională şi, cu ataşatul de presă, lansarea.

Se poate considera că acest portret corespunde în totalitate persoanei unui editor, fiindcă responsabilităţile de mai sus aparţin conducătorului unei mici întreprinderi cu o echipă redusă. El se aseamănă cu cel trasat de Jean-Marie Bouvaist, judecător din afară şi clarvăzător al profesiunii, a cărui concluzie o citäm : „Are toate ciudăţeniile, cîteva pasiuni exclusive şi mult eclectism. Se consideră într-o permanentă ucenicie [...], e organizat, meticulos chiar. Are spiritul concret al celor cc-şi mai iau timp să viseze. În mintea lui se fac conexiuni între oameni, structuri, idei. Are intuiţia căsătoriilor reuşite între parteneri aparţinînd unor lumi diferite"[1].

Instruirile pe cale universitară şi profesională în activitatea de editare, precum şi strategiile care le completează, contribuie la formarea viitorilor directori de editare (cap. XIV). Aceştia au urmat, în universităţi şi şcoli superioare, traseele cele mai variate, dar experienţa *in vivo* e de neînlocuit. În cel mai bun caz, rămîi uimit de rapiditatea cu care cei mai buni dintre ei se iniţiază în atîtea discipline şi realităţi diverse.

[1] Bouvaist (Jean-Marie), *Pratiques et métiers de l'édition,* ed. a 2-a, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991.

În Convenția Colectivă a Editării, directorul editorial „finalizează bugetul sectorului său de activitate, îi urmărește realizarea și-și asumă responsabilitatea rezultatelor". Nu e mai puțin adevărat că, aproape în toate editurile, directorul editorial, deși în strînsă colaborare cu direcția generală și serviciile de marketing / comercial, are prea puțină putere de decizie (adesea deloc sau, eventual, consultativă) asupra stabilirii prețurilor de vînzare, a tirajelor, a ritmurilor de publicare, a livrărilor și promovării cărților.

Să fim realiști, toate aceste opțiuni – la fel de importante ca originalitatea programului – depind în cea mai mare măsură de direcția generală și de hotărîrile serviciului comercial. Există aici o contradicție care face ca aprecierile vizînd activitatea directorului editorial să ducă la o situație delicată. Nu vedem în ele tentația unui obscur machiavelism căci, în numele instituției, toate eforturile trebuie să tindă spre reușită. Dar nici n-avem naivitatea să credem că unele „decizii greșite" ale celor citați n-au o influență hotărîtoare asupra vitalității și profitului unui departament[1]...

În editurile mari, directorul editorial e asistat de *responsabili de ediție*. Competențele lor sînt apropiate de cele ale superiorului ierarhic, dar cîmpul de acțiune al acestora e mai redus deoarece privește un sector sau colecții specifice. E greu de făcut distincții, iar atribuirea cutărui sau cutărui titlu ține (puțin) de bunăvoința direcției generale.

Responsabilul de ediție sau redactorul *(editor)*

Originea latină a termenului *editor,* în uz la confrații noștri englezi și americani, n-a dus la adoptarea sa (oficială) în francofonie (totuși, în 1775 Voltaire consacrase acest termen, apărut în limba noastră în 1732). Convenția Colectivă a Editării ignoră editorul !

Cu toate acestea, profesioniștii l-au adoptat și nu se uită să fie opus termenului *publisher* care îl desemnează pe directorul întreprinderii.

Dacă vom consulta *The Bookman's Glossary,* apar două definiții, dar ele n-au același înțeles[2] :

– una arată că *editor*-ul are în sarcină alegerea și organizarea unor elemente în scopul publicării ;

– cealaltă îi atribuie rolul de descoperitor al autorului, de negociator, ba chiar și de organizator al mai multor *sub-editors* pentru elaborarea și realizarea unui

[1] Aprecierea rezultatelor „financiare" ale unui director editorial, fără a se ține seama de aceste constrîngeri, conduce la erori de evaluare în cazul unei concedieri.

[2] *The Bookman's Glossary,* New York, reeditări făcute cu regularitate, R. R. Bowker ; *cf.* și Collin (P. H.), *Dictionary of Printing and Publishing,* Teddington, Peter Collin Publishing, 1989 ; *Editors on Editing, edited by Gerald Gross,* ed. a 3-a, New York, Grove Press, 1993.

proiect complex. În acest ultim caz, e de preferat *editor-in-chief,* ca şi acordarea titlului de *managing editor* directorului dispozitivului editorial şi administrativ.

Pentru a încheia cu declinările posibile, amintim că *acquisitions editor-ul* (*acquiring editor* pentru americani) este răspunzător de achiziţionarea de drepturi (coeditări) şi / sau opere comandate, că *junior editor* e utilizat şi că *senior editor* marchează mai mult decît vechimea. Folosirea titlului de *editor* variază de la o firmă la alta ; este un rău inerent oricărei clasificări editoriale.

Să refacem traseul responsabilităţilor editoriale ; el începe cu titlul de secretar de ediţie (vezi mai jos) dobîndit de tinerii licenţiaţi, în general după unul sau doi ani de practică. Ei se pot îndrepta spre titlul de editor asistent (în mod ciudat absent din noua Convenţie colectivă din 1994), apoi de responsabil de ediţie. Acest ultim post, original, creator, este mai puţin administrativ decît alte funcţii plasate mai sus în ierarhie.

Conform Convenţiei colective, responsabilul editorial :
– „participă la stabilirea politicii editoriale ; instituie programul editorial din sectorul său de responsabilitate şi-i urmăreşte realizarea ;
– caută autori şi îi recomandă pe cei ce pot face obiectul unei selecţii ;
– participă la luarea deciziilor privind realizarea fizică a lucrărilor şi alegerea ilustraţiilor ;
– stimulează şi controlează secretarii de ediţie ;
– stabileşte bugetul sectorului său de responsabilitate şi-i urmăreşte realizarea ;
– propune noi produse sau ameliorări pentru produsele existente şi participă la luările de decizie".

Acest text marchează bine funcţiile, dar trebuie să recunoaştem că între cele de director editorial şi de responsabil editorial graniţele sînt atît de înguste, încît ţin de o mare subiectivitate. O diferenţă ar putea fi argumentată doar prin dimensiunea întreprinderii.

Oricare ar fi relaţiile privilegiate dintre autor–editor–coordonator de colecţie (sau director editorial), editorul este cel mai aproape de autor în toată perioada de creare şi de realizare a cărţii[1]. El trebuie să posede o calitate de prim ordin, ce ar putea fi cerută tuturor : un real simţ diplomatic, deoarece se află în priză directă cu *homo scrivens* pe care-l protejează, apărînd, în acelaşi timp, interesele instituţiei.

Subzită uneori o nedreptate : unele case de editură menţionează numele responsabilului de ediţie în fruntea sau la sfîrşitul lucrării. Altele refuză acest lucru. O editură îşi păstrează cele mai bune cadre promovîndu-le, sau ţinîndu-le

[1] Commins (Dorothy), *What is an Editor ? Saxe Commins at Work,* Chicago, The University of Chicago Press, 1978. În lucrare sînt relatate pasionantele relaţii dintre acest editor şi Eugene O'Neill, William Faulkner, Etienne Gilson... Celor care-l întrebau pe Saxe Commins despre funcţiile sale, el le replica : *„I am in the cleaning and repairing business".*

sub tăcere ? Ataşamentul lor faţă de autori şi faţă de colecţiile editurii ar trebui să le confere dreptul de a fi citaţi.

Secretarul de ediţie

Cadru editorial de bază, el are în sarcină lucrările ce urmează a fi realizate. Rolul său nu e deloc secundar ; zi de zi, el va urmări logica realizării cărţii şi va coordona lucrul colaboratorilor externi, pentru a se respecta planificarea. E de ajuns să spunem că are de înfruntat „accidentele" survenite în timpul realizării lucrării sau a unei colecţii importante. Funcţia sa nu echivalează cu cea de secretar de redacţie (în presă), rol cu care se face pe nedrept o paralelă.

Cu studii superioare sau cu diplomă de la o şcoală de artă grafică, după ce şi-a întărit pregătirea prin stagii, secretarul de ediţie trebuie să dea dovadă de o anumită polivalenţă. El este *homo faber*, iar în editurile mici întruchipează aproape singur tot ce ţine de editare ! Desigur, nu i se pretind cunoştinţe exhaustive, dar dacă îi lipseşte o dimensiune, fie ea culturală, artistică sau chiar tehnică, toată lumea deplînge acest lucru.

Aceasta e sita carierii editoriale clasice, cea prin care editorii gestionari nu trec... Ei n-au niciodată ocazia să regrete, dar le lipseşte, dacă-şi prelungesc viaţa profesională în editură, acea legătură cu o mie de întrebări / răspunsuri de bază, ceea ce s-ar putea numi „internatul editorial". Deoarece editarea este puţin anatomia cărţii, patologia exprimării, psihologia maselor ca şi deprinderea cu micro-mediile, cele ale autorilor.

Directorul artistic şi asistenţii săi

Pînă la revoluţia industrială, ce va transforma condiţiile de producere a cărţii în Franţa, tipografii păstrează marile tradiţii tipo/grafice. Stilul unei epoci marca ansamblul producţiei tipărite. Totul se schimbă o dată cu apariţia presei de mare tiraj „ce nu lasă intact conţinutul cărţii" şi „intrarea cărţii printre bunurile de consum industrializate"[1]. De la o zi la alta se operează un clivaj între o calitate menţinută şi producţia ieftină[2]. Sigur că, mai ales între cele două războaie,

[1] *Cf.* Melot (Michel), „Le Texte et l'image", precum şi articolele consacrate diferitelor categorii de cărţi, *Histoire de l'édition française*, vol. 3. În vol. 4, textele lui René Ponot, Daniel Renoult, Alain-Marie Bassy etc., *op. cit.*

Victor Hugo condamnă influenţa presei : „Secolul al XVIII-lea dă *Enciclopedia*, Revoluţia, *Le Moniteur*..." Iar Lamartine apreciază : „Singura carte posibilă de acum încolo e un ziar".

[2] În 1890, Mallarmé ironiza „crahul librăriei" : „Ce-i lipseşte, o dată cu vitejia, ziarului, să facă să dispară cartea : cu toate că, în mod vizibil, încă, de jos, ori, mai curînd, de la bază, li se ataşează paginaţia, pe foileton, ordonînd majoritatea coloanelor..." *(Am respectat, bineînţeles, punctuaţia originală).* Citat de Pascal Durand şi Yves Winkin, „L'Avenir du livre : morts et transfigurations", *Guide des médias*, Kluwer, 1992.

artizanii cărții creează și impun noi stiluri ; cîteva firme, ca La Sirène, Gallimard și Grasset, veghează la calitatea grafică, dar majoritatea încredințează culegătorilor-tipografi realizarea cărților, ce-și pierd astfel orice identitate.

Între anii 1950 și 1970, cluburile cărții și reușita lor grafică au provocat o undă de șoc în editare și nu întîmplător directorii lor artistici au fost chemați să reînnoiască prezentarea colecțiilor de mare tiraj – în primul rînd cele în format de buzunar. Valul design-ului atingea în sfîrșit editarea, dar în mod anarhic[1]. În capitolul consacrat realizării cărții vom extinde această temă.

Astăzi, rolul și funcțiile directorului artistic diferă în funcție de edituri și de tipul lor de producție. În cea mai mare parte a editurilor axate pe lucrări cu text – de la romane la lucrări tehnice sau specializate – puțini sînt editorii pasionați de exigențele tipografice și de prezentarea producției lor. Unii tineri editori își mai oferă acest lux. Prin comparație cu lucrări englezești, elvețiene sau germane, calitatea celor din Hexagon lasă de dorit.

În schimb, numeroase edituri ce publică lucrări cu ilustrații dispun de directori artistici ce-și asumă rolul de regizor al textului și imaginii ; în strînsă colaborare cu directorul editorial și serviciile tehnice, dispun ori nu de un studiou integrat și participă la stabilirea aspectului colecțiilor sau la alegerea ilustrațiilor, împreună cu documentariștii-iconografi, pentru toate documentele de arhivă sau ale agențiilor (p. 233). În funcție de necesități, cedează comanda fotografilor, conduc și dau instrucțiuni precise desenatorilor, ilustratorilor, cartografilor, de comun acord cu graficienii-paginatori și infograficienii, urmărind cu cea mai mare atenție unitatea grafică a lucrării sau a colecției. Arhitecți lucrînd simultan pe mai multe șantiere, ei îi conferă editurii stilul, imaginea sa de marcă.

Studiile lor stau sub semnul diversității : proveniți din școli de artă sau profesionale (tipografice, publicitate, presă, foto, PAO etc.), ei pot sui treptele de la bază la vîrf, după ce-au fost asistenți într-un studio sau paginatori. Învățarea tehnicilor de fotogravură și tipografice – ca și o permanentă reciclare pentru a fi în pas cu o evoluție accelerată de informatică – sînt esențiale. Aceasta deoarece alegerea unui procedeu sau o modificare, socotită brusc necesară pentru desăvîrșirea prezentării cărții, influențează prețul de cost și implicit duce la depășirea bugetului, pe parcurs apărînd multe situații neprevăzute, „artisticul", chiar independent, fiind obligat să apeleze la colaboratori din afară. Să știi cine va ceda, ține de artele divinatorii.

[1] „Conception et graphisme du livre, 1945–1955", *Le Courrier graphique,* nr. 86, îndeosebi articolul lui Louis Ferrand despre „Les Tendances typographiques" ; Faucheux (Pierre), *Écrire l'espace,* Paris, Robert Laffont, 1978 ; Massin, *L'ABC du métier,* Paris, Imprimerie Nationale Éditions, 1988 ; Schuwer (Philippe), „Conception et graphisme du livre 1956–1968", *Arts et Techniques graphiques,* nr. 76, 1969, *Cf.* și numeroasele lucrări și articole citate în capitolul IX.

Adesea directorii artistici au statutul de independenți, iar uneori își instalează propriul studio. În acest caz, pentru a se stabili un echilibru între perioadele foarte încărcate și cele mai lejere, ca și în stările de urgență, e nevoie de multă atenție, de încredere în ceilalți și în sine, de calități de antreprenor și de administrator. Problema lor este de a nu-și abandona funcția chiar dacă devin niște „capete cu antenă" în căutare de editori și de colaboratori dotați.

Atunci cînd cei ce răspund de texte (de la editori la directori editoriali) beneficiază de o confortabilă marjă de manevră și de inițiative – mai limpede spus, de independență –, directorul artistic are de înfruntat părerile întregii colectivități editoriale. În unele case de editură, premachetele sînt examinate și apreciate de un comitet neoficial care, de la conducătorul firmei la echipa comercială, emite rezerve și contra-propuneri. Nu de puține ori se ajunge la consens după mai multe ședințe. E recomandabil să ai nervi de oțel, pentru a face față valului de critici neclare (și de puține sugestii judicioase).

În fine, alegerea legăturii, a copertelor și a supracopertelor ține de psihodramă, la care se asociază, în întîlnirile de pe coridoare, colaboratori improvizați. Unanimitatea iluzorie ratifică în general absența originalității. Pînă la urmă, compromisurile acceptate și urgența pot decide o alegere grăbită, manifestată adesea prin mediocritate.

Multe cataloage ilustrate contrazic afirmarea unei imagini de marcă... sau, din fericire, o întăresc. Salutăm cu tot respectul graficienii care au impus un stil. El există și le recunoaștem amprenta. Reușita, însă, nu se poate raporta doar la copertă : unitatea de formă a unei cărți este o sumă de corespondențe aproape secrete. Mulți artiști proveniți din publicitate, creatori de coperte-șoc, nu posedă o cultură tipografică, ce îmbină tradiția cu îndrăznelile : îi recunoaștem după mode și ticuri ce atacă lizibilitatea textului sau aranjarea sa bine gîndită.

Sectorul cărții ilustrate – mai cu seamă albumele pentru tineret – rămîne ceva aparte. Căutarea de noi talente, necesitînd primirea multor tineri ilustratori, analizarea dosarelor și intuirea unor reale promisiuni după examinarea lucrărilor de probă consumă un timp prețios. Studierea producției străine la Tîrgul de Carte de la Bologna se dovedește indispensabilă. Este condiția reînnoirii, mai greu de asumat decît cooptarea de ilustratori recunoscuți.

Cei mai dotați artiști, așa cum se întîmplă și cu autorii, sînt foarte solicitați. Să știi să le oferi o muncă atractivă este, de asemenea, o vocație care pretinde întîlniri, răbdare și o înțelegere tainică ce nu poate fi definită. Activitatea de editare pentru copii și tineret e și o artă a apropierii între creatori, promisiunea unei opere pe două voci : a autorului și a interpretului său. În acest sector, însă, directorul artistic nu mai trebuie să se afle sub strictul control al unui „comitet" alcătuit din responsabili de colecții, conducerea serviciului de marketing și comercial... cor pe mai multe voci și tendințe ce validează convenționalismul

ambiant şi contribuie la minarea originalităţii şi a îndrăznelii, de care poate profita concurenţa.

Creatorii grafici[1] şi colaboratorii lor, machetatorii, lucrează în strînsă colaborare cu directorul artistic sau, dacă acest post nu există, cu responsabilul de ediţie sau cu un coordonator de colecţie : ei urmăresc realizarea lucrării de la culegere pînă la bunul de tipar. Preocuparea lor inevitabilă pentru detaliu îi conduce adesea la emiterea unor sugestii utile privind raportul text / imagine şi nu de puţine ori sînt chemaţi să citească şi să recitească tiparele de probă pentru corectură, să examineze documentele propuse, pentru ca apoi să amelioreze formula grafică şi s-o adapteze cu inteligenţă, deoarece puţine premachete prevăd toate variaţiile ce impun ritmul textului şi legarea sa de imagine.

PAO e deja adoptată pentru numeroase lucrări de editare, iar era mesei de montaj face de acum înainte loc ecranului calculatorului. O nouă generaţie de graficieni, de toate nivelurile, lucrează de comun acord cu specialiştii în informatică editorială, integraţi în editură, sau cu prestatori externi.

De la iconografi la documentarişti

Respectabili licenţiaţi ai Şcolii de la Luvru sau ai Institutului de Artă şi Arheologie şi-au arogat un post de iconograf, încredinţat azi unor specialişti ce trebuie să exploreze un domeniu mai larg de cercetare[2].

Să punem, însă, o întrebare prealabilă : unde se învaţă în Franţa alcătuirea imaginii ?

– În şcolile de artă, de design, de fotografie, de cinema. Dar ce studenţi se gîndesc să ocupe un post de documentarist-iconograf ?

– În universităţile unde coexistă diverse cursuri, care dintre ele se ocupă în mod special de imagine, cu excepţia istoriei artei şi a semiologiei ?

– În Institutele de tehnici documentare, unde sectorul imagine este cu siguranţă explorat, dar unde se acordă prioritate surselor şi metodelor de cercetare a textelor şi documentelor ?

Or, cele mai multe dintre imaginile folosite azi de editori ţin de o pluralitate de discipline : ştiinţe şi tehnici avansate, ştiinţe umane (în sens larg), stări ale lumii sociale, economice şi politice... Sîntem obligaţi să constatăm că nici o formă de învăţămînt nu pregăteşte pentru această explorare şi selecţie metodică. Iniţierea se face la locul de muncă, pe lîngă documentarişti experimentaţi, însă

[1] Convenţia Colectivă a Editării deosebeşte creatorul grafic şi machetatorul. Pe primul îl situează mai sus în ierarhie, dar descrierea funcţiilor lor e foarte asemănătoare.

[2] Într-un articol de Françoise Borin e retrasată evoluţia „Profesiunii de iconograf", din 1955 pînă azi. Este evidenţiată lenta degradare a condiţiilor exercitării sale. În *Le Débat* nr. 86, sept.–oct. 1995.

nu întotdeauna acest lucru înseamnă şi reuşită. Singură Asfored iniţiază candidaţii şi-i pregăteşte pentru amploarea misiunii lor.

Unii autori stabilesc împreună cu responsabilii editoriali şi artistici un „caiet de sarcini", iar perspicacitatea iconografului se va exercita pe lîngă surse dintre cele mai variate[1] : agenţii fotografice, muzee specializate, biblioteci, arhive şi colecţionari particulari. Însă, contactul direct cu fotografii în plină activitate, cu întreprinderile, cu organismele profesionale sau internaţionale şi cu presa măreşte aria unei posibile şi neapărat necesare înnoiri. E un fapt pe deplin dovedit că televiziunea este noul muzeu imaginar şi că în pofida numeroaselor sale lipsuri ne-a făcut mai exigenţi şi mai atenţi la mutaţiile şi progresele tehnice ale imaginii.

Timpul consumat şi costurile tot mai mari ale drepturilor de autor pretind opţiuni economice, în acest domeniu amatorismul fiind inacceptabil. Modul de lucru cu muzeele şi bibliotecile a devenit deosebit de greoi, iar „Codul de uzanţe" cu agenţiile şi fotografii[2], negocierile cu societăţile de percepere a drepturilor artiştilor, precum şi organizarea unor coeditări obligă la un calcul financiar foarte riguros, căci operaţia „imagine" devine determinantă în bugetul alocat exploatării.

În cele mai importante edituri (producătoare de cărţi de artă, enciclopedii generale sau specializate, manuale şcolare, lucrări de ştiinţă şi de tehnică, cărţi practice) au mai rămas cîţiva şefi de servicii iconografice care coordonează activitatea colaboratorilor interni, denumiţi în Convenţia colectivă *iconografi*. Dar, pentru a se evita încărcarea schemei cu posturi fixe, de vreo două decenii aceştia au fost sacrificaţi, apelîndu-se în mod frecvent la iconografi din afară[3].

[1] *Répertoire des collections de photographies en France,* ed. a 6-a, La Documentation française, 1990. „Le Département des estampes et de la photographie de la Bibliothèque nationale", număr special *Arts et métiers du livre,* nr. 171, 1–2, 1992 ; *cf.* cap. III. „Les Grandes Collections d'images", în Collard (Claude), Giannatasio (Isabelle) şi Melot (Michel), *Les Images dans les bibliothèques,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1995 ; *Répertoire de bibliothèques spécialisées françaises,* Association des bibliothécaires français şi *Les Sources de l'histoire de l'art en France* la acelaşi editor, 1993 ; *Guide des collections audiovisuelles en France, INA, CFC, BNF,* Paris, CFPJ, 1994 ; *Répertoire des bibliothèques de recherche de l'enseignement supérieur (Cadist),* Ministère de l'Éducation nationale / La Documentation française, Paris, 1992 ; mai semnalăm colecţia *Patrimoine des bibliothèques de France,* prezentată pe regiune, publicată în 1995 de Payot ; amintim că Biblioteca Naţională a Franţei deţine monopolul imaginilor înregistrate din fondul său şi că orice cerere trece obligatoriu prin serviciul său, permanent supraaglomerat ; termenele sînt lungi, iar calitatea tirajelor de multe ori sub aşteptări.

[2] De acum se poate dispune de CD-ROM ce oferă fotografii în afara dreptului ; *cf.* de exemplu catalogul de Prezentare directă, Paris. Dacă folosirea lor repetată e contraindicată, reluarea unor elemente (şi modificarea lor eventuală în PAO) poate fi interesantă.

[3] Semnalăm din partea britanică : Evans (Hilary and Mary), *Picture Researcher's Handbook,* ed. a 5-a, Londra, Blueprint, 1992 ; Evans (Hilary), *A Practical Picture Research,* Londra, Blueprint (an imprint of Chapman & Hall), 1992.

În trecut, un fond iconografic reprezenta un adevărat capital : în editurile mai vechi de un secol, erau refolosite anumite portrete, fotografii istorice şi opere de artă la nesfîrşit venerate, iar noţiunea de arhivă mai avea un sens. Drepturi de autor fotografice nu existau deloc, fiindcă de cele mai multe ori se cumpărau bromura de argint şi dreptul de reproducere... nedefinit.

Reutilizarea ajută să crească profitul. Dar, la cîţiva ani după al Doilea Război Mondial, sursele de imagini au explodat brusc : internaţionalizarea, televiziunea, progresul ştiinţelor şi tehnicilor, intensificarea propagandei politice, fotografia publicitară – şi revoluţia culorii – au făcut ca, în scurt timp, mare parte din fondurile de arhivă să devină caduce. Cu mari cheltuieli, unele edituri au dus o politică sistematică de reportaje, supuse, şi ele, îmbătrînirii. Fotografiile color îşi schimbă culoarea şi, în loc să fie reluate, sînt reînnoite. Numai firmele care scot multe colecţii ilustrate, conform unui plan prestabilit – şi reutilizarea deghizată de documente mărite, reduse ori trucate în scopul de amortizare a investiţiilor – justifică această politică[1].

De asemenea, după aprecierea rentabilităţii moderate a serviciilor „icono", majoritatea editorilor apelează la iconografi independenţi pentru această cercetare şi administrarea sa. Transferul de responsabilităţi prezintă un inconvenient : o dată colectarea de documente încheiată şi confirmată (se succed mai multe selecţii), iconograful din afară îşi încasează, absolut legal, onorariile. Dar paginarea şi fotogravura întîrzie cu cîteva luni restituirea documentelor şi a controlului facturării lor. Sigur, se poate prevedea pentru această operaţie minuţioasă o sumă suplimentară, însă, de multe ori, iconograful nu mai e disponibil şi atunci asigurarea acestei funcţii îi revine editurii. Iar dacă dosarele au făcut obiectul unor înţelegeri mai mult sau mai puţin confirmate, urmează litigii, pierdere de timp şi de credibilitate pe lîngă agenţii. Aici se află sursa a numeroase conflicte.

Cîţiva rari aleşi, în această funcţie unde domină femeile, devin nişte adevăraţi *art directors*, dispunînd de bugete mari pentru publicaţii importante. Imaginile digitizate, videodiscurile şi CD-I-urile vor deveni o arie de extindere promiţătoare, dar investiţiile sînt încă incomparabile cu cele ale băncilor de date pentru texte, dacă excepţăm rarii editori care, după exemplul lui Dorling Kindersley şi Gallimard, au mizat, bine gîndit, pe importanţa băncilor de imagini. În această competiţie, balanţa se va înclina de partea puternicelor industrii de comunicaţii sau de cea a editurii ?

În fine, menţionăm postul (relativ rar) de *documentarist*. Acest colaborator, adesea independent, poate fi polivalent (într-o editură de literatură generală) sau

[1] Pentru a li se evita deteriorarea, fotografiile şi filmele color trebuie păstrate la o temperatură între 0 şi 6°C, cu un procent de umiditate pînă la 30%. Diapozitivele vor fi aşezate în cutii de poliester neutru.

specializat. El ajută autorii (mai ales pe cei care, celebri fiind, neglijează anumite cercetări) şi echipa editorială, îndeosebi la reactualizarea operelor colective şi a lucrărilor de referinţă. Plăcerea pentru cercetarea documentară se îmbină cu grija unei permanente verificări şi a clasării metodice a arhivei, consultabilă în orice moment.

Ilustratorul

Era studiourilor de desen integrate într-o editură aproape că a dispărut. Ea a corespuns unei perioade cînd predominau desenele în alb-negru, executate de artişti pricepuţi, urmaşi ai gravorilor în oţel din epoca de glorie a ilustraţiei enciclopedice şi şcolare din secolul al XIX-lea şi pînă în prima treime a secolului XX, fără a uita vastul domeniu al ficţiunii.

- Ilustratorii tehnici

Fotografia n-a înlocuit schemele, secţiunile, diagramele, reprezentări grafice ce păstrează incomparabile calităţi didactice. Executate în culori, înnobilate uneori cu ajutorul aerografului care le apropie de realismul fotografic, anumite documente ţin azi de o artă desăvîrşită, numai că, din cauza timpului de execuţie, practic nici o editură nu poate accepta crearea lor într-un studio intern. În plus, mulţi desenatori dispunînd de arhivă personală – un preţios cîştig de timp – tind să se specializeze, dar, contrar unor păreri acceptate, nu toţi sînt apţi să trateze fiecare domeniu tehnic.

Aceştia provin, în general, din şcoli de artă sau de arte aplicate, iar uneori sînt autodidacţi mînaţi de pasiune. Erudiţia lor îi surprinde pe autorii cei mai specializaţi. Cum operele lor sînt incluse de obicei într-o ilustraţie heteroclită, unde se amestecă documente de arhivă şi fotografii, prestaţia li se achită printr-o sumă stabilită dinainte.

Infografia oferă deja excelente posibilităţi, însă timpii lungi de realizare sînt mai justificaţi pentru exploatarea unei bănci de imagini, digitizarea permiţînd un transfer în filme color mărite sau reduse. Trecem sub tăcere desenele mediocre propuse de numeroase softuri, ce pun în mişcare nişte biete scheme şi diagrame.

Conducerea artistică investeşte mult timp în căutarea de teme, exemple şi modele, în stabilirea stilurilor şi supravegherea armonizării lor, pentru ca posibilul cititor să nu depisteze variante inestetice între aceşti artişti, lucrînd în anonimat şi cunoscuţi doar de editori, chiar dacă stilul lor de lucru îi trădează. Oricare i-ar fi specializările, ilustratorul lucrează, de cele mai multe ori, ca şi autorul, de unul singur. El nu are, ca acesta din urmă, o „a doua profesiune", iar timpul de realizare a desenelor pretinde adesea o lungă asceză. De aceea, întîlnirile lor cu echipa editorială pot avea o importanţă psihologică primordială.

• Ilustratorii-autori şi alţii

Să dăm prioritate operelor ilustratorilor care marchează prin originalitatea lor interpretarea unui text sau care, ca şi romancierul sau fotograful, recreează într-o suită de ilustraţii un microunivers unde umorul, intimismul, ferocitatea stau alături de fantastic şi de ceea ce Raymond Queneau numea „o mică cosmogonic portativă".

Ilustrarea operelor romaneşti se credea desuetă, dar ea renaşte ca în vremurile bune ale bibliofiliei ; se opina că s-a sfîrşit cu umorul şi caricatura, ele fiind mai bine apărate în presă, însă ni s-au dat cîteva capodopere ; existau temeri că desenele pentru copii erau nişte melodioare pentru adormit, dar ele aruncă imaginarul în întunecatul cîmp freudian unde provoacă inedite complicităţi. Ilustratorii care ajung la o mare celebritate pot fi număraţi pe degetele unei mîini ; cam treizeci au un statut de autor în întregime, totuşi mulţi alţii, cu numeroase lucrări publicate, luptă împotriva perfidului „anonimat".

Aceasta e soarta multor ilustratori de lucrări tematice, ale căror ilustraţii se amestecă (sau nu), în paralel, cu alte documente. Ei marchează prin personalitatea lor sau printr-o tristă neutralitate lucrările cele mai diverse, ca lucrările practice, romanele pentru tineret, literatura extraşcolară, dar şi eseul politic sau tratatul de gestiune. Artiştii cei mai talentaţi beneficiază de contracte-program cu editorii ce doresc să şi-i alăture sau devin regizorii propriei opere, însă cei mai mulţi nu-şi oferă această onoare ori o continuitate ce dă sentimentul securităţii. În raportul dintre cerere şi ofertă rămîn puternice inegalităţi[1].

• Desenatorii de benzi desenate

Desenatorii de benzi desenate, pentru tineret şi publicul adult, formează un cuplu indisociabil cu scenariştii (sau o simbioză cînd se contropesc într-un acelaşi creator !). Marea celebritate a unor best-seller-uri nu poate masca dificultatea pătrunderii în acest sector ; contractele cu drepturi proporţionale ar trebui să fie o regulă stabilă.

Presa a favorizat o vreme promovarea acestor desenatori şi le-a permis să prindă puteri, dar revistele ilustrate specializate au devenit mai rare şi multe jurnale au abandonat banda desenată. O dublă exploatare presă-editare permitea amortizarea cheltuielilor de creaţie şi mulţi editori s-au specializat în aceste reluări. Reuşita desenatoarei Claire Brétécher, care s-a autoeditat, este un caz excepţional întărit de talentul său.

De mai mulţi ani, şcolile specializate (École des beaux-arts din Angoulême, Institut Saint-Luc din Bruxelles etc.) formează noi creatori.

[1] *Carta* scriitorilor şi ilustratorilor apără îndeosebi interesele creatorilor. Salonul cărţii pentru tineret de la Montreuil, din noiembrie, oferă o mare diversitate de tendinţe şi talente.

Cartograful

În general, el a urmat cursurile Institutului Geografic Național, dar nu se pot exclude cîțiva singuratici ai autoinstruirii care, ca și desenatorii tehnici, dau dovadă de o experiență recunoscută. Cartografii sînt fie cadre salariate ale unor importante edituri specializate în publicarea de atlase și hărți, fie independenți, colaboratori la elaborarea și realizarea unor lucrări enciclopedice sau pedagogice.

Ei pot fi învestiți cu responsabilitatea de coparticipare și în acest caz sînt considerați ca autori, citați în *Codul proprietății intelectuale*. De la istorici la geopoliticieni, de la economiști la statisticieni, de la strategi la specialiști în tot felul de discipline, aria lor de cercetare e foarte variată. Rigoarea interpretării datelor cheie se împletește cu talentul grafic ce determină stilul, îmbinarea culorilor expresive, alegerea tehnoredactării și a simbolurilor vizuale. Astăzi, ei combină posibilitățile softurilor cu cele ale infografiei și furnizează dischete pentru fotoexpunere. Cîțiva packageri au dezvoltat cu succes această activitate, iar dacă televiziunea ne-a oferit unele excelente modele de emisiuni de geopolitică – cele ale lui Jean-Christophe Victor sînt bine cunoscute – precizăm că editorul va trebui să readapteze totul pentru editare.

Viitoarele mijloace audiovizuale se vor putea sustrage acestor costisitoare raporturi.

Fotograful

Datorită bogăției și rapidității de acces la fonduri, agențiile fotografice au devenit partenerii inevitabili ai caselor de editură. În cele mai importante, vechile echipe de fotografi au fost desființate atunci cînd utopia „băncilor de imagini" s-a lovit de diversitatea cererii și de o absolut necesară reînnoire. În cel mai bun caz, a fost păstrat un studio-laborator pentru înregistrări de imagini și tiraje (în special cele destinate serviciului de publicitate).

Totodată, mulți editori încredințează ilustrarea completă a unei lucrări unor fotografi independenți și, în acest caz, ei beneficiază de statutul de autor oficializat prin contract. În schimb, dacă reportajele sînt incluse într-un ansamblu de documente, contractul lor face obiectul unor reglementări forfetare, însă ei nu-și cedează dreptul de reproducere decît pentru acea lucrare. Prevederea condițiilor de neutilizare pentru alte eventuale lucrări este o precauție utilă.

Baremul aplicat poate depinde de tarifele agenției, putînd fi mai mic sau mai mare, fiindcă cererea și oferta lasă cîmp liber înțelegerilor particulare. O concurență puternică stimulează variațiile.

Celebritatea anumitor fotografi îi determină pe editori să publice fie o monografie privind opera lor, fie o selecție din fotografiile legate de o temă deosebită. Mai pot încheia contracte pentru eventuale ediții pentru străinătate,

ceea ce le măreşte veniturile. Rarii aleşi colaborează cu revistele ilustrate şi, într-un mod şi mai avantajos, cu agenţiile de publicitate, pornind de la o incomparabilă bază de remunerare. Mai sînt solicitaţi pentru expoziţiile ce au loc o dată cu lansarea cărţii (dar există şi situaţia contrară) ; ei mai obţin profituri şi din vînzarea tirajelor în galerii şi expoziţii.

Directorul tehnic, şeful de producţie şi tehnicienii

Directorul tehnic şi / sau şeful de producţie se află în fruntea serviciului care, după un umorist, devorează cea mai mare parte a capitalului ! Primul, conform Convenţiei colective a editării, „optimizează producerea lucrărilor", în vreme ce al doilea „coordonează producerea uneia sau mai multor familii de lucrări". În realitate, dimensiunea editurii determină alegerea titlului[1].

Şi unul şi celălalt răspund de producţie, care include culegerea şi fotogravura (pre-tipărirea), achiziţionarea hîrtiei, alegerea tipografilor şi a legătorilor. Această enumerare maschează puternice contraste de competenţe şi responsabilităţi : între angajatul unei edituri care nu publică decît romane şi cel ce-şi asumă editarea unor complicate colecţii ilustrate în culori, scara diferenţelor se compară cu cea a investiţiilor.

PREGĂTIREA PENTRU TIPAR ŞI PRODUCŢIA

Extinderea informaticii editoriale (cap. VII) care, în marile edituri, administrează şi bazele de date şi va trata din ce în ce mai mult gravura color, a determinat unele edituri să conceapă două posturi distincte :
– cel de director al serviciului de pre-tipărire care, schematic spus, tratează bazc de date, culegerea şi fotogravura ;
– cel de director de producţie propriu-zis, în obligaţiile căruia intră hîrtia, tipărirea şi finisarea.

Această repartizare, corespunzînd în teorie unei anumite logici, introduce o competiţie cu cei doi responsabili cu producţia în sens tradiţional. O asemenea alegere, însă, ridică multe probleme : pentru lucrările ce nu necesită intervenţia informaticii editoriale, cine se ocupă de culegerea şi fotogravura tradiţionale ? Încredinţarea lor sectorului de informatică editorială n-are sens, dacă e vorba de culegerea unor texte „clasice", însă transferarea lor la serviciul de producţie duce rapid la o confuzie în privinţa sarcinilor.

[1] Convenţia colectivă a editării preferă titlul de *director de producţie,* superior ierarhic *şefului de producţie.*

În plus, cel ce întocmeşte devizul nu ştie întotdeauna ce procedură tehnică va fi folosită, iar asistenţii de producţie stau în aşteptarea unei decizii care necesită uneori o investigare prealabilă, ba chiar unele probe şi devize de la furnizori. Între servicii, treburile nu merg bine. În ce situaţie se află un şef de producţie, răspunzător de produsele finite, care nu dispune decît de o parte din fotogravură ? Peste acest serviciu cu două capete începe să domnească o sumă de incertitudini dăunătoare pentru toţi : informaticieni, tehnicieni şi editori. Putem şti dinainte că într-o zi informatica editorială va fi învestită cu toate responsabilităţile de producţie ? Unde trebuie ea să se contopească cu producţia[1] ?

În faţa tuturor furnizorilor, tehnicienii navighează între fidelitate şi alegerea unor noi prestatori, deoarece evoluţia tehnicilor grafice, importantă în domeniul informaticii editoriale, impune mai puţin schimbarea cu orice preţ (ce fascinează) cît neîncetata căutare a unei mai bune rentabilităţi. Atenţia sporită obligă la o perpetuă intrare în concurenţă ; aceasta se declanşează cu cereri de ofertă, analiza detaliată a devizelor, urmate de teste de imprimare pentru stabilirea calităţii diverselor sorturi de hîrtie şi de teste de măsurare a rezistenţei materialelor pentru legătură ; în fine, se continuă prin negocieri riguroase privind preţurile definitive, termenele de plată şi serviciile. Mai mult decît în trecut, pentru evitarea timpilor morţi din producţie, termenele de execuţie se restrîng, iar siguranţa cere să fie alese întreprinderile cele mai fiabile.

Scoaterea la licitaţie a acestor lucrări a atins Europa, America şi Extremul Orient : o ţară investeşte rapid în materiale mai performante, o alta beneficiază de o rată de schimb (provizoriu) mai avantajoasă, în timp ce noii competitori practică *dumping*-ul ; înscrierea printre primii clienţi prezintă avantaje... şi riscuri calculate. Ţările cele mai îndepărtate iau măsuri eficiente pentru asigurarea unor prestaţii rapide şi acum nu se mai miră nimeni că un fotogravor din Singapore sau Hong Kong le-o ia înainte europenilor în privinţa termenelor de livrare. Astăzi, transmiterea prin Numéris a fişierelor (paginare text / gravură a lucrării) desfiinţează frontierele spaţiu / timp. Editorii englezi au fost primii care şi-au exportat lucrările de editare, iar confraţii lor francezi s-au întrecut vreme îndelungată cu tipografii italieni.

Ar fi o iluzie să credem că echipamentele sofisticate evită accidentele : în amonte, echipa editorială îşi are partea sa de responsabilităţi, pe care încearcă să le rectifice in extremis, dar în aval, furnizorii, trăind cu teama unor goluri

[1] *Guide pre-presse* defineşte piaţa şi legăturile dintre editori şi profesioniştii din lanţul grafic. În tablouri sinoptice, el prezintă întreprinderile vizate şi stabileşte materialele disponibile, Paris, *Caractère,* 1994/1995.

produse de situații neprevăzute în respectarea termenelor, se supraîncarcă de lucrări. Deoarece întîrzierile editorilor influențează negativ planificările, amplifică stresul, urcă prețurile și dezorganizează întregul lanț de producție. Multe decizii salvatoare trebuie luate pe loc.

Sigur că într-o editură, multe lucrări sînt realizate fără mari dificultăți, numai că ele suferă efectul întîrzierilor și al priorităților subite ce dezorganizează brusc serviciul de producție. Obișnuiți cu starea de urgență permanentă, cedează în ultimul minut o lucrare, prin contract de prestări servicii, și-și pierd liniștea pentru cîteva zile.

Majoritatea lucrărilor sînt livrate la timp, însă întîrzierea unora provoacă indispoziția direcției generale, fiindcă serviciul comercial, centrul de distribuție și serviciul de publicitate care au coordonat lansarea riscă să-și vadă eforturile zădărnicite. Controlul de gestiune va anunța imediat pierderea cifrei de afaceri (pe o lună problematică). Fără a uita nemulțumirile unor eventuali achizitori de coeditări.

Ce forme de învățămînt au urmat șefii și directorii de producție ? În funcție de gradul lor de competență, au învățat profesia într-o tipografie, într-un atelier de fotogravură sau într-un liceu de specialitate (ca Estienne), iar puțini dintre ei într-o școală superioară de ingineri. În schimb, unii au simțit nevoia să-și completeze instruirea în administrație / gestiune de întreprindere, care pretind coordonarea cu celelalte departamente și organizarea unei riguroase structuri proprii.

Echipa lor înglobează *tehnicieni de producție.* În funcție de editură – deși subordonați șefului de producție – ei sînt repartizați unor directori editoriali sau urmăresc realizarea unor categorii precise de lucrări (de la formatul de buzunar la cărți frumoase). Au rolul de intendenți și supraveghează toate etapele producției, zi de zi. Fie că provin din aceleași filiere ca șefii de producție, fie că au obținut un BTS*, ei își completează cunoștințele urmînd diverse stagii, iar instruirea continuă le permite să progreseze în alte specializări. În sfîrșit, în unele firme, acestor tehnicieni li se atribuie anumite funcții, de exemplu achiziționarea hîrtiei, respectarea planificării, controlul prețurilor de cost etc.

Funcționarul care întocmește devizul (nu figurează în Convenția colectivă) este adesea în legătură directă cu editorii și are rolul important de consilier în alegerea procedeelor, a formatelor și formulelor. Echipat cu un soft, el poate să dea răspunsuri în scurt timp și să propună variante interesante de formule editoriale. După acceptarea devizului său inițial, lucrarea sau colecția va face obiectul unei licitații.

Producția, pe care am schițat-o ca pe un loc de instabilități cotidiene, este, paradoxal, un serviciu mai echilibrat decît cel editorial sau comercial, acesta din

* Brevet de tehnician superior – n. trad.

urmă fiind puternic dependent de produsele asupra cărora îşi poate îndrepta nemulţumirile.

Rar se poate da de un serviciu de producţie atipic : totuşi, roata mai scîrţîie uneori, iar acest lucru se resimte în tot serviciul editorial... ce nu se află niciodată la adăpost de critici privind mersul lucrărilor sale.

Directorul de editare electronică şi multimedia

El este deja – şi va fi şi mai mult în pragul mileniului trei – un personaj cheie (*cf.* capitolul XIII despre multimedia).

În acest sector, ai impresia că retrăieşti iluziile editării audiovizuale din anii 1950 / 60, care ar fi trebuit să revoluţioneze pedagogia. Pertinenţa programelor electronice pretinde, în afara mijloacelor financiare, un efort de creativitate şi descoperirea unui nou limbaj care să exploateze miile de resurse accesibile azi.

Aşa cum am precizat, competiţia îi va pune în opoziţie pe producătorii de echipament informatic, ce nu şi-au afirmat încă mutaţia culturală, cu editorii tradiţionali, mai bine înarmaţi şi foarte bine pregătiţi în tratarea informaţiei. Totuşi, le rămîne să reconvertească aceste certitudini în programe atractive, folosind toate posibilităţile magice ale acestor noi mijloace. Acest lucru impune constituirea unor echipe care să lucreze mai mulţi ani asupra acestor proiecte cu autori, scenarişti, realizatori, pentru a se ajunge din nou de unde s-a plecat. Ce firme de editare sînt astăzi pregătite – într-un context economic nefavorabil – să investească în bugete de producţie de la zece pînă la o sută de ori mai mari decît cele ale editării tradiţionale ? Iar aceasta din urmă e oare mai bine plasată pentru achiziţionarea unor drepturi de imagini şi de sunet costisitoare ? În fine, nu asistăm, din partea editorilor, la o formă de rezistenţă, mai mult sau mai puţin recunoscută, faţă de indispensabilele asocieri cu uriaşii industriei electronice ? Îi vom vedea în capitolul consacrat coproducţiilor : după o aceeaşi schemă, editorii unor importante colecţii abandonează o politică de rodnice asocieri pentru a lansa proiecte ambiţioase, preferînd prea adesea să-şi realizeze singuri propriile programe. Şi să-şi cedeze mai apoi drepturile. În editarea electronică, însă, această politică solitară mai are vreun viitor ?

Editorul responsabil din acest sector nu are relativa linişte a confratelui său care editează lucrări pe hîrtie : el este atent la necontenitele progrese ale tehnologiilor şi participă la convenţii şi saloane internaţionale ; el trebuie să încerce să repereze mutaţiile promiţătoare şi să stabilească contacte cu firme puternice, aliate în timpul negocierilor şi temute la concretizarea acordurilor. Are în grijă programul, constituirea unei echipe în funcţie de natura proiectului (asistat de o echipă specializată şi integrată firmei de editare sau în asociere cu o firmă din afară), este gestionar, expert în operaţii financiare (misiunea cea mai de temut e de a-şi convinge direcţia generală) şi, în sfîrşit, trebuie să se dovedească jurist într-un domeniu în care legislaţia e mai mult în pas cu problemele decît le

precede şi unde capcanele sînt greu de depistat[1]. Misiunea sa administrativă pe lîngă organisme – de la Centrul Naţional al Cinematografului la SACEM şi la SDRM sau ADAGP[2], ca să le citãm doar pe acestea – rămîne dificilă. Tot timpul, credibilitatea sa suferă mişcări de înaltă şi joasă presiune, proprii, desigur, oricărei firme, amplificate însă aici de multele necunoscute din ecuaţia succesului.

Packagerul

Packagerul[3] este în general un transfug dintr-o editură, care-şi creează o mică societate şi lucrează cu o echipă modestă realizînd lucrări sau colecţii de cele mai multe ori ilustrate, în contul şi sub numele altor editori.

Două situaţii trebuie analizate :

1. Packagerul investeşte propriul capital în conceperea, realizarea şi producerea lucrărilor. El deţine copyright-urile, dar nu le publică sub numele său ; vinde unui editor tradiţional un număr x de exemplare, acesta luîndu-şi riscul lansării, difuzării / distribuţiei cărţii pe o durată determinată. La termenul fixat şi cu excepţia reeditării, packagerul îşi reia drepturile de editare a lucrărilor.

Cum packagerul începător nu dispune (în general) de fonduri mari băneşti, el îşi caută în primul rînd un partener din propria ţară, ce se angajează să finanţeze, conform unui calendar prestabilit, o parte din costurile necesare. Dacă tirajul nu e foarte mare, acest acord nu-i va permite să-şi amortizeze capitalul investit ; nu va ajunge la un rezultat pozitiv decît cedînd altor editori ediţiile sale în limbi străine şi, în funcţie de reuşită, îşi va asigura materialele necesare unei retipăriri. Găsim în acest caz caracteristicile unei coeditări în care editorul lider, aici packagerul, deţine copyright-ul operei. După cum se vede, între unii editori tradiţionali – care nu lansează o serie decît dacă obţin în prealabil acorduri de coeditare – şi un packager, distanţa e foarte mică. Adeziunea la un club al cărţii poate fi determinantă.

Packagerul e animat de un puternic profesionalism ; este un editor complet, care cunoaşte în profunzime mecanica editorială şi financiară şi e deprins cu toate formele de acorduri internaţionale. La începuturile sale e mai vulnerabil decît un editor ce dispune de un fond de colecţii în circulaţie, ale cărui retipăriri îi întăresc visteria.

[1] În lucrarea *Multimédia Interactif, op. cit.*, sînt propuse diverse contracte tip.

[2] *Cf.* capitolul XIV.

[3] Termenul *packager* poate defini şi rolul şi funcţiile unui editor tradiţional ce realizează, de exemplu, o lucrare sau o colecţie specifică destinate unei linii comerciale. În 1995, Matier şi Magnard au negociat cedarea unor caiete de vacanţă. Şi Larousse a publicat unele din dicţionarele sale sub sigla Carrefour.

Accidentele la care este expus un packager îmbracă cele mai variate forme : o întîrziere în program, renunțarea cu întîrziere a unui club al cărții, falimentul editorului său care nu-i mai poate plăti un tiraj, fluctuațiile brutale ale valutei pentru coeditările din alte țări, un defect grav de fabricație ce atrage după sine refuzul unui tiraj – lista avatarurilor e lungă – pun în pericol echilibrul întregii operațiuni. După mai mulți ani, dacă își formează un fond editorial „în mișcare", el poate depăși astfel de impedimente.

Unii packageri au realizat succese strălucite și mulți dintre ei s-au reîntors în sînul colectivității editării tradiționale ; din acel moment își publică programul sub numele lor de editor și nu este o întîmplare că au devenit lideri în materie de coeditare. Dar, după o demarare norocoasă și cîțiva ani de succese spectaculoase, mulți s-au dat la fund, așa cum se întîmplă și cu tinerii editori[1]. Sau au fost absorbiți de firme mari.

Englezii și americanii au inițiat primii această formă de editare, de aici și originea termenului *packager*; traducerea sa franceză (packageur) nefiind adoptată în uz curent. S-a estimat adesea că această supremație anglo-saxonă fusese favorizată de mari prime tiraje în engleză, dar realitatea nu confirmă întotdeauna acest incontestabil avantaj. Nu rareori se întîmplă ca edițiile în engleză din librărie să fie mai mici decît cele în franceză. Să nu uităm că opțiunile ferme ale cluburilor de carte, puternice în Marea Britanie și în Statele Unite, reprezintă uneori un aport financiar salvator. Packagerii beneficiază și de piețele britanică și americană, dacă reușesc să negocieze drepturi distincte.

În reușita lor, trebuie apreciată iscusința unor editori foarte performanți și îndrăzneți. Dar, într-un context economic descurajant, se vor găsi noi competitori gata să asigure o poziție avantajoasă în sectorul cărților frumoase, al enciclopediilor, al cărților practice sau al cărților pentru tineret ?

În multe edituri și în majoritatea grupurilor, constanta reducere a echipelor editoriale a diminuat *de facto* capacitățile de creare și de realizare a operelor. Or, dacă din motive strategice, firma a decis o diminuare a programului său, ea va avea grijă ca lucrul acesta să se petreacă cu încetul, pentru a nu face loc concurenților săi direcți. Recurgerea la packageri mai permite și atenuarea carențelor interne și avantajul de a avea la dispoziție unități editoriale gata oricînd e nevoie.

Se invocă adesea, pentru a li se explica succesul, extrema lejeritate a structurilor lor, dar argumentul nu rezistă de îndată ce e trecută ștacheta succesului, căci nu se creează echipe dinamice ca să fie încredințate în exterior conceperea și realizarea unor lucrări masive și sofisticate. O politică riguroasă de inovare,

[1] Packagerii ATP și Copyright dețin drepturile asupra publicării lor, spre deosebire de alții, dintre care citam mai ales : AMDS, BA Atelier, Bookmaker, Lauriot-Prévost (Hervé și Claude), Les Devenirs visuels, Libris Médialogue, ML Éditions, Pack 2.

o planificare fără fisură, o gestionare ireproşabilă nu pot fi realizate decît de o echipă sudată care, spre deosebire de o editură tradiţională, nu urmăreşte prea multe obiective. Aici, totul se bazează pe o viziune internaţională, iar packagerul face, mai mult decît alţii, călătorii în străinătate pentru a-şi prezenta proiectele, pentru a asculta critici şi propuneri, de care ţine sau nu seama, deoarece curajul editorial trebuie să aleagă rapid din acest flux de observaţii, sugestii şi interese contradictorii.

În caz de succese adevărate, packagerul acordă mai multor responsabili cu cedările de drepturi anumite teritorii şi / sau limbi străine. Legînd relaţii avantajoase, aceştia fac „să crească valoarea" unor informaţii preţioase ce impun în termene scurte eventuale schimbări de strategii, de formule, în vreme ce responsabilul cu drepturile pentru străinătate dintr-o editură administrează de cele mai multe ori un impresionant catalog şi, chiar dacă se bizuie pe criticile unor eventuali coeditori, nu are acea priză directă asupra pieţelor mai specifice şi ţintite.

Bruce Marshall, un excelent packager londonez, a lansat recent un strigăt de alarmă, fiindcă, după doisprezece ani de experienţă, consideră că piaţa packaging-ului s-a degradat sub influenţa nefastă a „editorilor manageri" care, în editurile tradiţionale, nu mai au decît relaţii pur ierarhice cu packagerii lor. Fără experienţă editorială – şi fără un interes marcat pentru carte – aceşti noi manageri subevaluează investiţiile, timpii de căutare, de creaţie sau de producţie şi le impun packagerilor condiţii draconice, respectînd, în acelaşi timp, prea puţin termenele de plată, compromiţînd astfel devenirea editurii. Este cel puţin paradoxal să constatăm că cei care, în mod sigur, nu sînt înzestraţi pentru elaborarea unor programe de editare, pun într-o postură proastă colaboratori externi ce (adesea) conferă editurii lor o excelentă imagine[1].

Chiar dacă există puţine legi reglementînd editarea, e lucru dovedit că orice packager a debutat într-o editură, unde s-a iniţiat şi a beneficiat de o pregătire ce-i permite într-o zi să devină independent. Cealaltă categorie de packageri, de care ne vom ocupa în continuare, a urmat şi ea aceeaşi filieră.

2. În linia a doua intră packagerii – aici se afla diferenţa fundamentală – ce nu-şi asumă ei înşişi finanţarea lucrărilor şi nici producerea lor. Ei nu deţin copyright-uri.

Experimentaţi, ei au deja o bună cunoaştere a pieţii. Bună parte din intenţiile lor ţine de inovare ; ei solicită adeziunea editorilor tradiţionali, propunîndu-le idei de colecţie, planuri, capitole de probă şi machete. Ei trebuie să fie în stare să aprecieze costurile preliminare, căci nerealismul va duce la o respingere a lor rapidă. Mulţi caută *sponsori,* care să le finanţeze în avans cărţile sau lucrările de prestigiu.

[1] Marshall (Bruce), *„Packagers in an Age of Corporate Publishing", The Bookseller,* 22.9.1989.

Din momentul în care interesează un editor, proiectele lor sînt evaluate de către acesta din urmă sau de directorul său editorial, analizate în profunzime şi, uneori, îmbunătăţite. Cel ce întocmeşte devizul precum şi serviciul de producţie le examinează, la rîndul lor, şi, împreună cu serviciul editorial, propun unele modificări, în intenţia asigurării unei mai bune rentabilităţi.

Aceşti packageri execută şi comenzi de lucrări pe care editura nu le poate realiza în interior : e o măsură editorială (valabilă şi pentru coeditări stabilite a fi gata în termene foarte scurte) tot mai frecventă, din motivele arătate deja. Pe acest teren, concurenţa între packageri e foarte puternică, ceea ce duce la un procent de dispariţie ridicat.

Nu arareori se întîmplă ca packagerului să-i fie acordată o cointeresare proporţională, el avînd misiunea de a redistribui o parte din autori şi chiar din ilustratori. Anumite edituri refuză să achite sumele cuvenite pentru drepturi de autor proporţionale packagerilor, astfel că autorii lor nu beneficiază de nici un drept. Practica e prea recentă ca să se fi instituit bine o jurisprudenţă, de aceea recomandăm cu insistenţă o prudenţă inteligentă. *Codul proprietăţii intelectuale* este explicit : în caz de neexecutare a angajamentului packagerului, editorul va fi considerat legalmente răspunzător. Acesta din urmă, publicînd lucrarea cu menţionarea propriului copyright, este obligat să-şi asume valorificarea sa permanentă şi continuă. El deţine şi totalitatea drepturilor anexe şi derivate !

Mai adăugăm că packagerii au cunoştinţe tot mai extinse despre publicarea asistată de computer (PAO) : ei asigură culegerea şi corectura textelor, paginarea, integrarea ilustraţiilor în text şi controlează fotoexpunerea. Mulţi tehnicieni din edituri critică acest transfer de competenţă şi această deposedare de responsabilităţi ce conduc uneori la tensiuni.

În fine, aşa cum am citat un editor englez ce trebuie să facă faţă unor dificultăţi în relaţiile de ordin uman şi financiar cu managerii din editurile tradiţionale, tot astfel trebuie să subliniem vulnerabilitatea packagerilor : în caz de restructurare sau OPA, packagerii sînt adesea confruntaţi cu o nouă conducere ce refuză să garanteze înţelegerile semnate anterior. Reducere a programului, divergenţe de vederi asupra lucrărilor în curs sau, vai, pur şi simplu un semn al preluării puterii, noii conducători pot face presiuni asupra packagerilor pentru anularea programului stabilit, propunînd uneori o compensaţie minimă ce acoperă puţin sau deloc comenzile deja făcute autorilor şi ilustratorilor. Există aici un real pericol pentru packageri, căci visteria lor nu le permite să acopere astfel de cheltuieli neprevăzute.

Packagerii nu s-au simţit îndemnaţi să propună un „Cod al uzanţelor" ? Dacă şi-au asumat perfect munca, ei nu pot risca, totuşi, încetineala şi incertitudinile unui proces pentru a obţine satisfacţie. Editura comanditară se bizuie pe aceste temeri şi ştie că publicitatea negativă a unui proces va priva packagerul de viitoare lucrări, mai ales într-un grup de editare ce-şi va extinde interdicţia la

filiale. Fără a fi necondiționat partizanul packagerilor – unii dintre ei sînt mediocri – o justă deontologie ar trebui să prevaleze.

Consultantul

Multe case de cdiură consideră că e necesar să se apeleze la un consultant din afară pentru stabilirea bilanțului de activitate. O asemenea analiză, în formă de audit, se poate limita doar la aprecierea procedeelor de gestionare, la examinarea rentabilității firmei sau la unul din sectoarele sale. Deci, această activitate se identifică cu aceea a controlului de gestiune internă și ea este adesea solicitată în cazul preluării unei edituri. Un cabinet de audit independent – considerat „obiectiv" – va stabili un diagnostic fiabil, dar dacă delegatul nu are o reală experiență în editare, deducem ușor limitele aportului său, ce nu va avea în vedere, în cel mai bun caz, decît aspectele financiare sau procedurile de gestionare.

În schimb, consultantului i se poate încredința atribuția de consilier editorial. Pentru a ocupa această funcție, e preferabil să fi fost editor în mai multe edituri, deoarece diversitatea de abordare a unor structuri diferite, specificul unor cataloage, specializate sau nu, natura soluțiilor aduse ici, colo includ o sumă de informații utile, chiar dacă nici o situație nu corespunde exact cu o alta.

De regulă fiind absoluta confidențialitate, editura va da consultantului liber acces la toate sursele de informare : contracte de autor, de coeditare, dosare de producție, istoric și statistici ale vînzătorilor și bilanțuri.

Diplomația sa va fi esențială în examinarea metodelor și procedurilor editoriale, precum și în dialogul său cu șefii diverselor eșaloane : să sugereze noi formule fără a penaliza creația, să elaboreze una sau mai multe căi de dezvoltare, să propună alte tipuri de contracte sau de înțelegeri cu partenerii, să recomande alți furnizori mai performanți, să urmărească întregul drum al cărții pînă la publicare, iar lansarea sa va fi un punct de plecare pentru orice propunere, apoi pentru o preocupare colectivă, omisă prea adesea, prin grija managerului echipei editoriale. Totul urmat de un raport cît mai scurt. Cîteva recomandări esențiale reprezintă deja un aport important.

Relațiile sectorului editorial cu celelalte personaje cheie

Încercarea de a defini lumea editării înseamnă evocarea la nesfîrşit a diferențelor ; conducătorul unei edituri nu se sustrage acestei reguli.

Preşedintele-director general

• Tinerii editori... sau despre micro-firmă

Preşedintele-director general al unei tinere edituri[1] este aproape întotdeauna şi fondatorul său, măcar că ciclul de viață al anumitor firme e atît de scurt, încît o preluare e oricînd posibilă. Ancheta făcută de J.-M. Bouvaist şi J.-G. Boin a arătat că foarte multe edituri efemere, „mediu propice pentru viitori directori", au o durată de viață mai mică de optsprezece luni[2].

Noii editori provin adesea din edituri unde au ocupat, timp de cîțiva ani, diverse posturi : director literar sau editorial, şef de departament sau coordonator de colecție, ei au avut timp să învețe meseria şi greutățile sale. Uneori au fost victimele unui plan de restructurare şi şi-au investit compensațiile cuvenite într-o firmă proprie. Pentru crearea unei edituri e nevoie de un capital inițial de două, trei milioane de franci. Sub această sumă, riscul e mare.

Alți candidați-editori provin din ziaristică, imprimerii sau din învățămînt (unde e de notat dezvoltarea tipografiilor universitare de provincie). După 1968, era inspirației a trecut şi toți aceşti nou veniți ştiu că bătălia cărții nu se mai cîştigă doar datorită calității programului, ci şi datorită capacității lor de a găsi o rețea de difuzare / distribuție aptă să le apere interesele. Pragul unei rentabilități minime se situează la un număr de zece titluri pe an sau la o cifră de afaceri de cel puțin două milioane de franci. Dar recuperarea investiției trebuie să fie rapidă, căci a miza pe o producție mare, după modelul unui sistem ce a mers multă vreme, e un lucru periculos.

Cei mai mulți dintre aceşti editori încep cu o structură minimală : se ocupă ei înşişi de căutarea de autori şi de teme, împreună cu unul sau doi colaboratori direcți, capabili să îndeplinească mai multe funcții. Ei apelează şi la specialişti independenți, pentru tehnoredactare sau corecturi ; machetele şi paginarea,

[1] Într-o societate cu răspundere limitată (SARL) el este administrator.

[2] Bouvaist (Jean-Marie) şi Boin (Jean-Guy), *Du Printemps des éditeurs à l'âge de raison, les nouveaux éditeurs en France (1974–1988)*, Ministère de la Culture et de la Communication, Paris, La Documentation française / Sofedis 1989. Aceiaşi autori, la acelaşi editor, *Les Jeunes Éditeurs, esquisse pour un portrait*, Paris, 1986.

reduse la cea mai simplă expresie, sînt executate, în cea mai mare parte, tot prin contracte de prestări servicii, atunci cînd PAO nu permite rezolvarea întregii munci de la început.

Anumite prietenii şi înţelegeri ascunse cu autori recunoscuţi, nemulţumiţi de prelungirea unor situaţii neprevăzute şi întîrzierea unor decizii favorabile în mari edituri, le asigură un început de catalog promiţător. Vînarea de noi talente rămîne esenţială, însă succesul nu-i pune la adăpost pe aceşti nou veniţi în editare, pîndiţi de cele mai mari firme cu intenţia de a atrage orice autor de best-seller. Bernard Barrault, părăsit de scriitorul Philippe Dijan pe care l-a lansat, n-a fost singurul penalizat fără motiv, pînă la a fi pe punctul de a renunţa la vocaţia sa editorială, în pofida unei experienţe dovedite[1].

Asemenea editori reînvie o tradiţie istorică, cea a artizanatului : nimic nu le scapă din cunoaşterea firmei lor, iar absenţa unor structuri greoaie, a unor pretinse sinergii de respectat, le dă o putere de muncă şi eficienţă fără pereche. Instabilitatea din editare, din zilele noastre, le acordă mai multe şanse, dar în faţa supraproducţiei – în ciuda unei foarte uşoare încetiniri în 1993 – adeziunea cititorilor şi a librarilor e nevoie să fie rapidă.

Şi, trebuie să mărturisim, chiar dacă eşti integrat într-un sistem editorial, chiar dacă urmăreşti cu atenţie actualitatea, presa şi standurile saloanelor şi tîrgurilor de carte, constaţi cu uimire că nu întîlneşti numele unora dintre aceşti editori care au deja un catalog respectabil. Mai ales dacă practică în provincie, ceea ce e cazul pentru mulţi dintre ei. Atenţia acordată reţelei de librari tradiţionali – intervenind personal, ceea ce le reduce timpul de căutare şi de lucru – nu ajunge întotdeauna pentru a cîştiga cititorii. Chiar dacă o presă, uneori atentă, relatează despre descoperirile şi succesele lor, aceste cîteva articole elogioase din concertul mediatic nu mai au azi, cu rare excepţii, o influenţă determinantă. Mulţi consideră utile relaţiile cu librari importanţi, ce vor acorda astfel o atenţie mai mare cataloagelor lor.

Dacă am subliniat că investiţia iniţială poate fi relativ limitată, afirmaţia e valabilă pentru cărţile cu text, de exemplu literatură şi ştiinţele umane, dar de îndată ce aceşti editori abordează cartea avînd drept element preponderent ilustraţia în culori, cum ar fi cărţile frumoase, cărţile practice şi lucrările de artă, unele insuccese se plătesc scump, iar dificultăţile băneşti pot avea urmări fatale, mai ales pentru cei ce susţin aceste cărţi care nu se vînd bine decît la sfîrşitul anului. Inevitabilele returi de la începutul anului viitor compromit rezultatele, căci distribuitorul îşi scade din redevenţe pierderile necompensate. Din acel moment, încrederea pe care le-o arată difuzorul / distribuitorul lor devine esenţială. Dacă acesta depinde de o editură interesată de valoarea fondului, uneori se acordă pentru un timp o formă de ajutor. Mai poate fi găsită o

[1] Bernard Parrault conduce acum Editura Julliard.

formă de asociere. Astfel, unii independenți își dau seama, la un moment dat, că au devenit o filială și, paradoxal, dacă se mențin, obțin statutul de editor integrat. Sau, pentru a supraviețui, ajung packageri, editori în libertate condiționată.

Patrice Cahart amintea în raportul său[1] cîteva exemple de reușită, iar după publicarea lui, destinul unor edituri s-a schimbat deja ; dar să reluăm fondul raționamentului său : „Aceste structuri în formă de arhipelag permit editorilor mari sau mijlocii să-și asocieze talente care nu s-ar putea desfășura într-un sistem ierarhic, menținîndu-și, în același timp, avantajele oferite de flexibilitatea și de costul minim propriu micilor edituri. Fără îndoială, e o formulă de viitor pentru editare". Cu atît mai mult cu cît din statisticile SNE reiese o rentabilitate mai bună pe salariat decît aceea din editurile mijlocii și mari. Salariile, însă, sînt adesea inferioare. Acesta e prețul libertății.

Structurile ușoare mai au un avantaj : posibilitatea de a scoate tiraje mai mici și, deci, de a limita riscul. Acum cînd editarea tradițională respinge de pe teritoriul său presupusele riscuri inutile, acolo există o oportunitate ce trebuie exploatată. Iar editorul solitar, care se bate pentru catalogul său și pentru supraviețuire, dă dovadă de o agresivitate comercială ce poate fi în avantajul său. Dar dacă aportul lor reprezintă cam 25% din titlurile noi – cea ce este foarte mult – partea lor din cifra de afaceri e în jur de 1% din CA globală[2]. O distanță ce trebuie să dea de gîndit.

• Președintele-director general al unei edituri mijlocii sau mici

În lipsa unei definiții precise în efective sau în cifră de afaceri, încercăm să prezentăm funcția de Pdg al unei edituri care dispune de servicii operaționale și funcționale, sau de o echipă editorială, de un serviciu de producție, de o direcție comercială, de o echipă de publicitate și reclamă, fără a uita serviciile așa-zise generale.

[1] Cahart (Patrice), *Le livre français a-t-il un avenir ?*, Paris. La Documentation française. 1988.
[2] De 0,5% în 1982. *Cf.* Raynaud (Bénédicte), „La Dinamique d'une oligopole avec frange : le cas de l'édition de livres en France", *Revue d'économie industrielle*, nr. 22, 1982. Autorul a susținut o teză remarcabilă, *L'Évolution de la branche d'édition en France*, Université de Paris I. 1981.

Livres-Hebdo / Guide Édition et diffusion francophones, anual, menționează unele alipiri la un grup sau la o editură : există și alte forme de regrupare, de participare sau de asociere, pe care *Livres Hebdo* le poate uneori oficializa, potrivit cu actualitatea, deoarece multe firme nu doresc să vadă menționate aceste informații. Numai preluările „oficiale" au fost raportate aici, în măsura posibilului. De asemenea, regretăm, dar nu a fost posibil să reconstituim lista numeroaselor edituri independente care, trebuie precizat, întruchipează mai multe puternice tendințe ale editării franceze. Am dori ca acești editori – și colaboratorii lor privați de această evocare – să nu considere această lipsă ca o formă de selectare.

Schema acestei firme (de la cîteva zeci la o sută de colaboratori şi chiar mai mulţi) influenţează puternic asupra naturii funcţiilor şi a opţiunilor strategice între servicii.

Exagerînd puţin lucrurile, se poate spune că editorul are două profiluri opuse ; sau e înainte de orice omul opţiunilor editoriale sau e un administrator, avizat, desigur, în privinţa problemelor editării, dar care lasă responsabilitatea programului pe seama redactorilor săi, supraveghindu-le orientările şi argumentele, în vederea rezultatelor. Realitatea, însă, e de multe ori ceva mai complexă.

Dacă preşedintele-director general este editor prin vocaţie, el nu-şi va părăsi niciodată, în ciuda obligaţiilor şi a funcţiilor sale, rolul de animator al echipei editoriale. Din cînd în cînd îşi va face timp să se intereseze de autorii săi, de texte, de stabilirea unor formule editoriale. Se poate spune că posedă un cromozom editorial.

În cadrul comitetului de lectură sau de conducere, nu va căuta să se sustragă de la discuţiile privind fondul problemelor şi va interveni cînd e cazul pentru a cere o relectură sau o reexaminare a planului. Cei mai bine dotaţi au capacitatea ca într-un timp scurt să estimeze, să evalueze promisiunile unui text, ale unei idei sau teme, printr-un talent de diagnostician ce cuprinde esenţialul şi poate uneori să-l modifice.

Am amintit deja partea aleatorie a oricărei decizii în materie de activitate editorială şi chiar şi cei mai mari editori şi-au recunoscut orbirea referitor la un manuscris sau o viitoare colecţie. Nimeni nu scapă de această temporară infirmitate, ce-i privează de best-seller-uri. Un editor autentic, însă, îşi are mereu în vedere politica şi ştie să facă alegerile decisive care o slujesc. Faptul de a fi de faţă la discuţiile din comitet (sau echipă), unde se emit aprecieri deseori contradictorii, de a fi atent la observaţiile directorului comercial, de a verifica în mod constant rezultatele unei colecţii, de a-i pune întrebări coordonatorului său îl pune în faţa unor opţiuni care, într-o zi recomandă prudenţa, iar altă dată decizii îndrăzneţe luate pe loc. A-i cere echipei să avanseze prea mult înaintea studierii unui proiect necesită facultatea de a prevedea direcţia cea bună, iar dacă aceasta lipseşte, se vor înmulţi variantele ce duc la jocuri hazardate, deoarece îndoiala creşte şi o decizie colectivă nu e neapărat şi cea mai judicioasă. Calitatea decizională a editorului va fi contagioasă şi va da mai multă combativitate echipei ce preia ştafeta.

Acest calm relativ e fragil şi uneori cedează ; el e însoţit de raţionamente ce-i pun brusc într-o poziţie proastă pe unii sau pe alţii, iar prezenţa unui astfel de arbitru îi încîntă pe cei a căror opinie a fost acceptată şi-i nemulţumeşte pe ceilalţi. Anumiţi editori au nevoie de această destabilizare permanentă pentru a ţine trează vigilenţa colaboratorilor şi a putea să relanseze un proiect cu tenacitatea pe care şi-o descoperă cei mai buni dintre ei.

A şti să te înconjori de talente complementare şi uneori opuse – găsim acest lucru în toate tratatele de organizare şi management – pretinde, o spunem din nou, simţul unei orientări „politice" fără de care editura e ca o corabie beată. Însă, toate calităţile unui conducător de întreprindere sînt indispensabile. Mai trebuie spus că această repartizare a responsabilităţilor rămîne precară, că ea e permanent pusă în joc şi, o altă evidenţă de netăgăduit, doar rezultatul vînzărilor o va susţine. Or, termenul scurt, oricît de satisfăcător ar părea, prezintă multe pericole în măsura în care nu asigură un mediu propice de retipăriri avantajoase şi, corelativ, siguranţa unor încasări echilibrate. În editare, reuşita se bazează în mare parte pe această repartizare a riscurilor şi fiecare editură se comportă diferit, în funcţie de structura sau de specializarea sa, într-un cuvînt, de ceea ce o deosebeşte de celelalte. Abandonarea unei linii editoriale, urmată vreme de mai mulţi ani, cere atît luciditate cît şi angajarea într-o nouă specializare.

Acest sens al duratei, al permanenţei unui catalog a prevalat în dinastiile editoriale : unele din ele s-au perpetuat mulţumită voinţei, iar altele au dispărut din acelaşi motiv. Tinerii colaboratori formaţi la această şcoală au deplîns adesea apărarea imaginii de marcă ce interzicea flexibilitatea unor noi opţiuni, dar şi-au dat seama (prea tîrziu ?) că era o strategie bazată pe sensul continuităţii, slujită în mod cert de o epocă în care pieţele controlate protejau teritoriile editoriale.

După o fază de expansiune ce a durat două sau trei decenii după război, a apărut delimitarea „domeniilor rezervate" ce a făcut mai complexe strategiile interne şi manevrele de diversiune faţă de concurenţă. Dar ea a complicat şi piaţa cărţii, atunci cînd puterea de difuzare / distribuţie a devenit o armă esenţială şi cînd internaţionalizarea editării accelerează formarea trusturilor şi repartizează în mod diferit centrele de putere. Noua dimensiune a mizelor editoriale pare a ne îndepărta de o politică a autorilor, a căutării şi totuşi nu întîmplarea a dus la stabilirea unui consens, pentru a cita cele mai bune edituri, potrivit cu specializarea lor. Opiniile din străinătate coincid atît de frecvent, încît această aură nu poate fi atribuită concesiei.

Preşedintele-director general administrator şi nu editor nu poate decît să-şi încredinţeze responsabilităţile editoriale unuia sau mai multor colaboratori. Astfel, preluarea unor edituri de către manageri ce şi-au dovedit capacităţile în cu totul alte domenii de activitate a neliniştit, pe bună dreptate, echipele editoriale. Dacă bilanţul financiar e satisfăcător, ele îşi recapătă calmul, dar cea mai mică diminuare îl poate determina pe preşedintele-director general să ia măsuri de restructurare. Iar schimbarea unei echipe ce a suferit o uşoară scădere într-un an – orice editor adevărat ştie acest lucru – nu e judicios necesară.

În alte vremuri, se accepta ideea că pentru aprecierea valorii unui editor e nevoie de mai mulţi ani, sîntem însă obligaţi să constatăm că gestionarea pe

termen scurt a redus cu mult această durată. Se va găsi un echilibru mai just ? Iar pentru noii preşedinţi ce perioadă e necesară pentru a se iniţia în mecanica editorială ?

• Preşedintele-director general al unui grup

Este evident că multitudinea obligaţiilor şi diversitatea ariilor sale de activitate nu-i permit urmărirea în direct a vieţii editoriale. Iar alegerea conducătorilor de edituri se dovedeşte determinantă. Mai multe structuri, însă, se deosebesc sau se află în opoziţie :

– sau numeşte un „director al grupului carte" care să conducă ansamblul de edituri şi filiale, aşa cum e desemnat un „director al grupului presă", al „sectorului industrial" etc. ;

– sau segmentează grupul carte în mari unităţi ce reunesc edituri avînd o afinitate de program (de exemplu, literatură, lucrări de informare, sectorul tineret şi şcolar etc.) sau de piaţă (trăsătură majoră a marii difuzări sau a pieţei tradiţionale, ştiind că frontierele lor sînt permeabile). Fără să omitem unităţile de producţie, de difuzare şi de distribuţie. Nici pe aceea a unui birou unic de cesiune de drepturi pentru întregul grup ;

– sau îşi asumă el însuşi sarcina de conducător / coordonator suprem, fiecare director de editură aflîndu-se direct în subordinea sa şi respectîndu-i opiniile şi deciziile.

Totuşi, în toate aceste situaţii, preşedintele unui grup îşi are propria echipă. În afară de specializările tradiţionale (direcţie administrativă, direcţie financiară şi de dezvoltare etc.), unii dintre consilierii săi au funcţii ce ating mai multe domenii, fapt ce le permite să perceapă mai bine politica generală a grupului. Administratorii săi, lucrînd în multe alte branşe (bănci, societăţi financiare, grupuri industriale, mass-media, publicitate etc.) reprezintă tot atîţia poli de activitate în serviciul grupului, pregătind uneori apropieri şi fuziuni.

Funcţia de „director al grupului carte" a fost multă vreme preferată de Hachette. A fost exercitată de Bernard de Fallois, care a cumulat-o cu aceea de director difuzare-distribuţie. Însă crizele interne ale grupului şi-au arătat efectele nefaste în timpul depresiunii din 1973/1974. Bernard de Fallois a devenit editor de sine stătător şi a imprimat catalogului editurii proprii marca talentului său.

Acest tip de direcţie colegială a fost condus în mod diferit de Jean-Claude Lattès : avatarurile preluărilor unor firme străine conduse de el şi eşecul operaţiunii *Succès du livre* au îndreptăţit această a doua hipercentralizare.

Deşi traiectoriile celor doi conducători nu pot fi comparate, într-atît diferă pregătirea, carierele şi temperamentele lor, amîndoi proveneau din filiera cărţii şi cunoşteau meseria de editor pentru că o practicaseră ei înşişi. Amploarea sarcinii însă e atît de mare, încît orice perioadă de depresiune economică o face

aproape insurmontabilă. În vremurile bune, necesara sinergie (cuvînt pe care actualii conducători nu mai îndrăznesc să-l pronunțe, atît e de depreciat) ducea la arbitraje periculoase între directorii de edituri, responsabili în întregime, fiindcă asta e regula, fiecare își apără fondul de carte și viitorul.

Delimitările domeniilor editoriale fac să apară conflicte de interese și fiecare cunoaște plăcerea de a le depăși, apoi, în vremuri grele, de a le justifica. Politicile succesive ale grupului – ca și schimbările în materie de structuri sau de strategie comercială – iau libertatea unora, profită de a altora și consumă un timp de acțiune ce ar fi fost mai profitabil folosit pe terenul editorial. Și în timp ce neînțelegerile minează firma din interior, concurența ia contra-măsuri și-și înmulțește ofensivele.

(Ce grup păstrează și clasează folosirea fiecărui minut, notele și organigramele sale ? Viitorii istorici ai cărții vor avea acces la ele ? Vor fi ele inteligibile atunci cînd oamenii nu vor mai putea fi ascultați, căci hermeneutica acestor texte are nevoie de chei ? Nu e ciudat că toți cei implicați se exprimă atît de rar în scris, iar asta fără a avea vreo altă obligație de a fi rezervați decît aceea ce le privește cariera ? Pamfletele sînt ceva excepțional.)

Un nou post de Pdg la Hachette Livre i-a fost încredințat, în 1992, lui Jean-Louis Lisimachio. Atunci au fost numiți și zece directori de departamente. Cît despre numeroasele sale filiale, fiecare își are propriul Pdg.

• Funcția de director de unitate sau de ramură

Spre deosebire de Hachette, CEP nu a dat conducerea editurilor care o alcătuiesc unui director unic.

Sub autoritatea președintelui-director general al grupului și a celor doi directori generali, se remarcă diferențe de statut :

Mai mulți Pdg au responsabilitatea ramurilor sau a centrelor de interes : astfel, Bertrand Eveno, deși avînd titlul de director general al ramurilor „Educație-Referință" și „Editare științifică, tehnică și medicală", este Pdg al unei constelații de edituri, fiecare dintre ele fiind condusă de un director, în timp ce alți Pdg au fost numiți în ramura „Literatură generală" la Presses de la Cité-Solar, la Plon-Perrin și Laffont-Fixot.

Tensiunile provocate în echipele editoriale prin fuziunea caselor Larousse și Bordas (Bertrand Eveno devenind succesorul lui Patrice Maubourguet, în 1996) vor conduce la alte organigrame și repartiții după competență ?

Acest tip de structură nu e scutit de tensiuni. Într-un grup ce-și propune să scoată ediții legate de cunoaștere, este evident că liniile editoriale din cadrul acestuia nu funcționează într-un armonios paralelism și că se suprapun în multe domenii : manualele școlare, textele clasice, dicționarele și enciclopediile produse și de unele și de altele se află în concurență, pe care o putem considera normală, stimulativă și preferabilă unei relative retrageri ce lasă cîmp liber editorilor din afara grupului. Însă fiecare porțiune a pieței, chiar dacă bogăția

programelor creşte, îşi are limitele sale. În plus, dicţionarele şi enciclopediile pretind cele mai mari investiţii, iar această autoconcurenţă, benefică în perioadele de creştere economică, îşi arată limitele în cele de regresiune.

Să deschidem o paranteză istorică : a fost o vreme cînd marii editori îşi împărţeau în mod mascat pieţele potenţiale. Un soi de lege a mediului editorial făcea să fie respectate zonele de activitate. Dezvoltarea unei concurenţe interne ţinea de o strategie condusă de editor prin care se evaluau (cu riscurile de eroare interne meseriei) constrîngerile financiare şi rentabilitatea... dar în acelaşi timp, el specula activ la bursă acţiuni în domeniul imobiliar, în companii de căi ferate sau asigurări, ba chiar şi în societăţi miniere sau bancare[1].

Astfel de patroni făceau un fel de pariu editorial cu ei înşişi. Această perioadă de relative monopoluri s-a destabilizat la începutul secolului XX şi după cel de al Doilea Război Mondial. De atunci, acordurile tacite au dispărut cu încetul şi acest lucru trebuie aplaudat în numele moralei şi al liberei concurenţe. Aceasta, însă, în interiorul unui grup, pretinde o imensă perspicacitate, căci deciderea unor investiţii majore precede, prin definiţie, existenţa „produselor". Or, durata de mai mulţi ani, necesară realizării enciclopediilor în mai multe volume, nu permite să se anticipeze starea grupului în momentul lansării şi nici aceea a pieţei. Orice outsider, chiar şi fără să facă spionaj industrial, e la curent cu operaţiunile excepţionale, mai ales într-o vreme cînd cadrele de conducere, aflate la voia restructurărilor, trec de la un grup la altul. În plus, propunerile pentru coeditări internaţionale lasă să treacă numeroase informaţii. Mai adăugăm că mişcările de formare a grupurilor îi despart pe aliaţii de ieri şi îi aşază uneori în poziţie de concurenţă deschisă, fără să omitem noua situaţie a multimedia, alt teren propice pentru transfugi.

Noua hartă strategică a celor două grupuri franceze

. Partea în dezvoltare a Hachette Livre (Lagardère Groupe) şi a fostului Groupe de la Cité, devenit CEP Communication[2] în 1996, situează cifra lor de afaceri la mai mult de două treimi din cea a editării franceze. Pînă în 1994 exista o relativă egalitate între sectoarele carte, dar noile anexări din anii următori au făcut ca CEP să fie în avans.

[1] Mollier (Jean-Yves), *L'Argent et les lettres, histoire du capitalisme d'édition 1880–1920,* Paris, Fayard, 1988.

[2] După restructurarea sa de la sfîrşitul anului 1995, Havas deţine 72,6%, iar Alcatel-Alsthom 21,2% din capitalul CEP. Havas îşi lansează oferta publică de cumpărare în ianuarie 1997 pentru a dobîndi CEP 100%.

• Pot fi relevate mai multe diferențe și asemănări ce le caracterizează, afară de „stingerea" familiilor moștenitoare :
• cele două grupuri s-au întărit puternic cu sectorul lor de presă ; mai tehnic și mai profesional pentru grupul CEP pînă în 1995, iar acesta din urmă devine lider după achiziționarea publicațiilor *L'Express, Le Point, L'Expansion, Lire* și *Courrier international ;*
• amîndouă preferă piața cărții de informare (de la pedagogie la referință), considerată a fi într-o mai mare dezvoltare de către conducătorii lor. Dar literatura și cartea-document, tot din cauza recentelor anexări, se va diferenția mai puțin pe viitor de la un grup la altul : grupului Grasset, Stock, Fayard (Hachette) îi stau în față, de partea CEP, mai multe edituri literare absorbite, ca Plon-Perrin, Laffont, Julliard și Belfond.

În editarea de referință universitară și profesională, preluarea deja amintită, a caselor Colin, Masson, Dalloz-Sirey și InterÉditions de către CEP a marcat o netă întărire a puterii sale ;
• ambele acordă prioritate lucrărilor de mare tiraj[1], colecțiilor populare, cărților practice și celor în format de buzunar, precum și sectorului tineret ;
• după Hachette, care-și concentrase, din 1981, distribuția la Maurepas, CEP a reinvestit puternic în acest sector și a operat o raționalizare a centrelor sale, „moștenite" de la fostele edituri. Hachette beneficiază totuși de puncte de vînzare NMPP și – fără exclusivitate – de biblioteci de gară, de aeroporturi și de Releuri H. De notat că Hachette difuzează / distribuie mulți editori terți independenți ;
• o politică de revalorificare intensivă a succeselor – la toate nivelurile de distribuție – consolidează rezultatul financiar al celor două grupuri. Ea le asigură astfel o poziție dominantă pe lîngă punctele de vînzare ;
• cei doi oligopoli valorifică și canalele de vînzare directă, de la curtaj la VPC (vînzare prin corespondență), cu preeminența absolută a France Loisirs (din care 50% îi aparține lui Bertelsmann) pentru vînzarea prin cluburi și în propriile librării. Amintim că această editură anunță lansarea, în 1998, a unui lanț de librării tradiționale. În plus, Hachette și CEP dețin filiale puternice în țări francofone importante ;
• amîndouă au achiziționat edituri străine : Grolier și Salvat în contul grupului Hachette ; Grisewood / Kingfisher, Millbrook, Chambers și Harrap în contul CEP. Preluările au încetat de cîțiva ani, dar vor fi reluate, fără nici o îndoială. Notăm că aceste mișcări au fost de mai mică amploare decît cele survenite în editarea engleză, americană sau germană ;
• miza multimedia va fi foarte importantă pentru aceste două grupuri, capacitățile lor de investiție permițîndu-le să se asocieze cu mari grupuri audiovizuale.

[1] Hachette a creat, în decembrie 1995, o societate, EDDL, pentru a furniza sistemului de mare difuzare și librăriilor lucrări sau serii la prețuri scăzute.

Hachette şi CEP au creat unităţi speciale şi-şi lansează primele programe multimedia, dar înfruntarea dintre ele se află încă în stadiul preliminar. Se pregătesc alianţe ce vor putea modifica actualele echilibre, după modelul noilor regrupări din televiziunea prin cablu / digitizată şi din sistemele *on-line*.

În toamna lui 1996, după preluarea de către Lagardère a firmei Thomson CSF, după cum subliniază Fabrice Piault[1], în acest grup cota parte a cărţii a scăzut de la 8% la mai puţin de 5%. Noua împărţire va modifica strategia lui Lagardère ?

• În fiecare grup, conducătorii afirmă că autonomia editorială a departamentelor sau filialelor e respectată şi le compară cu un ansamblu de firme mici şi mijlocii. În cadrul grupului, nu există „cenzură", dar domină arbitrajele, de exemplu cesiunea activităţii unui sector sau reorientarea sa. Unele edituri şi echipele lor editoriale, potrivit cu evoluţiile, susţin cheltuielile.

• Despre arbitraj

Arbitrarea concurenţelor din interiorul grupului e la fel de grea ca lupta împotriva editorilor din afară, iar construirea planului editorial, oricît de logică ar fi iniţial, poate fi destabilizată prin mişcările imprevizibile ale comasării, sau chiar ale noilor alianţe.

Acest ansamblu de pericole redă veşnica lege a concurenţei. În zilele noastre, ca se exercită în interiorul oricărui grup. Iar într-o vreme cînd cartea e concurată de alte mijloace de informare, în care piaţa se erodează, în care s-a trecut de la stadiul hexagonal la scară internaţională, războiul pentru poziţie se declară pe fronturi instabile. Bernard Guillou şi Laurent Maruani evidenţiază trei : cele euro-europene, cele anglo-saxone şi grupurile de implantare internaţională[2]. Cei doi economişti au avut dreptate să propună această segmentare, totuşi preluările şi comasările nu ţin uneori de logicile geopolitice.

Să arbitrezi, oricare ar fi aparenta obiectivitate a unei situaţii, înseamnă şi să arbitrezi între oameni, personalităţi şi capacităţi diferite. Între gestionarii care aspiră la statutul de editor şi editorii care s-au format ca gestionari, uneori nu tocmai uşor, balanţa înclină în favoarea primilor. Limbajul gestionarilor e universal, cel al editorilor suferă de idiosincrasiile lor. Să pui în fruntea unei edituri (şi nu a unui grup) fie un editor, fie un gestionar, e deja o alegere politică. Şi chiar dacă nu există neapărat un conflict deschis între unul şi celălalt

[1] Precizăm că în decembrie 1996, această preluare devenise nesigură. Va urma...

[2] Guillou (Bernard), Maruani (Laurent), *Les Stratégies des grands groupes d'édition, Cahiers de l'économie du livre,* Hors-série nr. 1, 1991.

– şi chiar dacă amîndoi întruchipează o necesară complementaritate – e de prevăzut că centrul puterii înclină inexorabil către conducătorii ce împart un acelaşi cod, conform unui lanţ ce uneşte controlorul de gestiune, direcţia comercială şi financiară, directorul editurii şi întreaga echipă de management a grupului pînă în vîrful piramidei sale.

De la directorul financiar la controlorul de gestiune

Puţini dintre responsabilii editoriali au legături directe cu directorul financiar, unul dintre cei mai apropiaţi de direcţia generală. Cu titlu de informare, să spunem că are în sarcină bugetele preliminare şi reale şi că le controlează pentru a depista eventuale abateri. El supraveghează fluxurile, asigură contractele şi acordurile cu băncile şi, ca regulă generală, participă de aproape la testări şi decizii strategice : cele privind unele eventuale reorientări ale editurii, cesiunile sau preluările de firme etc.

În schimb, delegatul său în misiune, controlorul de gestiune, e foarte aproape de editor. Fără a face istoricul relaţiei editor-controlor de gestiune, putem spune că ca s-a bazat pe o remarcabilă ambiguitate : pe primul direcţia îl anunţa că avea, în sfîrşit, un ajutor ce-l va elibera de problemele bugetare, iar pe cel de al doilea îl împuternicea să adapteze deciziile editorului. Marja de manevră a fiecăruia era în funcţie de gustul pentru putere, de subtilitatea şi de simţul lor tactic.

Proaspăt ieşiţi din *Business Schools,* controlorii de gestiune n-aveau încă modestia unui premiu Nobel al economiei (care afirmă că aceasta din urmă nu e o ştiinţă exactă), iar editorii dădeau dovadă prea adesea fie de incapacitatea de a înţelege problemele economiei, fie de spaima de a se vedea intraţi într-o eră sistem Orwell. În două decenii, tensiunile au cedat locul unei coabitări decente. Ea a fost uşurată îndeosebi de hotărîrea direcţiilor generale de a da liber acces la informaţiile-cheie (rezultatele unui sector sau ale unui departament, bilanţuri) care multă vreme au fost socotite secrete ale firmei. Din această cauză, controlorii se aflau în poziţie de instructori.

În funcţie de structura editurii, controlorul de gestiune acordă asistenţă coordonatorilor de lucrări sau de colecţie şi şefilor de departament. El îi ajută să stabilească, în mare, costurile pentru noutăţi şi retipăriri, instituind conturi de exploatare estimative, face o analiză a rentabilităţii colecţiilor în timp şi intervine la luarea unei decizii privind obiectivele. În înţelegere cu editorul şi cu directorul comercial, întocmeşte bugetele estimative şi urmăreşte, lună de lună, costurile fixate de unitate precum şi eventualele depăşiri de investiţii editoriale, ţinînd scama de cifra de afaceri şi calculînd beneficiile, brut şi net.

Îl informează pe directorul financiar (sau pe Pdg) şi face preliminări atunci cînd aceştia i-o cer. Editorul sau redactorul-şef se poate afla brusc în faţa unor

noi analize descurajante. Într-o perioadă de criză, acestea sînt dictate de prudență, însă pot fi efectuate şi din dorința de a se destabiliza un sector ori din motive de strategie generală (întărirea unui departament mai promițător sau diminuarea producției altuia etc.). Într-o perioadă de instabilitate ori de restructurare, controlorul de gestiune respectă întocmai instrucțiunile conducerii, iar editorul poate avea în scurt timp surpriza că soldul său este în roşu fără mari posibilități de a interveni, deoarece noile cifre puse în evidență sînt legate de evaluări pe care nu le poate influența. Se înțelege că aici avem de-a face cu un mijloc de presiune asupra unui responsabil editorial, pentru a-l constrînge la o schimbare sau la demisie. Evident că asemenea practici se aplică şi asupra unui sector aflat în faza de investiții şi care nu şi-a putut încă atesta motivația. Dar, aşa cum am văzut, în materie de editare, urmărirea unei rentabilități rapide nu e întotdeauna cel mai judicios lucru.

Această servilitate nu e apanajul tuturor controlorilor de gestiune : unii îi dau responsabilului editorial informații utile ; alții, cu mai mult curaj, îl ajută în privința cererilor sale de revizuire. Orice director comercial, însă, poate, în urma instrucțiunilor primite din partea direcției generale, să reducă subit previziunile de vînzare... iar rezultatul acțiunii împotriva editorului e fără dubiu. Ne-a fost dat să asistăm la această stratagemă atunci cînd investițiile privind colecțiile erau conforme cu bugetul... iar lucrările nu erau încă lansate. Această înşelătoare anticipare a rezultatelor este un procedeu clasic în faza de restructurare. La nevoie, conducerea serviciului financiar „încarcă" la maximum anul în curs, în avantajul celui următor... şi a unui nou redactor-şef care devine salvatorul. Repetăm, e un procedeu clasic.

Totuşi, nu putem încheia pe o notă atît de sumbră aceste considerente privind relația controlului de gestiune cu responsabilul editorial. În editurile unde domneşte stabilitatea şi o relativă preocupare pentru echitate, lucrînd împreună, între ei se stabileşte, pînă la urmă, o anumită înțelegere.

Marketingul şi serviciul comercial

Într-o vreme cînd direcțiile comerciale tind să devină noile centre de putere editorială, e paradoxal să constatăm că în Franța nici un responsabil al acestui sector n-a publicat o lucrare despre strategia de promovare şi de vînzare a cărții. Totuşi, cititorul interesat va descoperi informații utile în cărțile şi rapoartele consacrate editării[1]. În plus, *Livres Hebdo* face cu regularitate anchete pe lîngă

1 Cahart (Patrice), *Le livre français a-t-il un avenir ?, op. cit.* ; François Rouet, *Le Livre, op. cit.* ; *Les Cahiers de l'économie du livre* ; Pingaud (Bernard) şi Barreau (Jean-Claude), *Pour une politique nouvelle du livre et de la lecture, op. cit.* ; Bouvaist (Jean-Marie), *Pratiques et métiers de l'édition* şi *Du Printemps des éditeurs à l'âge de raison. Crise et mutations dans l'édition française*, citate deja.

directorii comerciali asupra unui anumit sector, dar ceea ce se trece sub tăcere contează tot atît cît confidențele autorizate.

Pentru a-i justifica într-o oarecare măsură pe aceşti responsabili, trebuie să recunoaştem că legăturile stabilite de ei cu editorii şi distribuitorii lor (chiar dacă aparțin acelciaşi edituri), cu librarii de toate categoriile şi numeroasele lor sindicate, cu Fnac, fără a omite marile magazine, nu le fac sarcina uşoară. Reamintim şi interferențele cu autoritățile ce au impus politici diferite privind prețul cărții, ultima intervenție fiind legea Lang. În sfîrşit, să nu uităm recentele reguli ale Uniunii Europene, care a abolit fronticrele...

Într-o structură mai modestă, relația editor-director comercial este atît de directă, încît iau împreună deciziile. În schimb, într-o editură marc sau de mărime mijlocie, responsabilii editoriali colaborează cu serviciul comercial la diverse nivcluri : marketingul pentru studiul pieței, publicitatea, activitățile promoționalc la locul de vînzare şi, obiect al unor permanente neînțelegeri, lansarea „produselor noi". Or, cc este un produs nou în editare, dacă nu un autor / un titlu / o formulă / un preț ? Adică esența însăşi a scopului avut în vedere de orice editor, indiferent că aparține curentului umanist sau al celui cc urmăreşte şi se supune cererilor pieței[1].

Editorul se află în fața unei întrebări (neliniştitoare) : „Cui vom vinde această carte ?" Întrebare aflată în strînsă legătură cu nu mai puțin cclebra formulă a unui editor german : „Să vinzi o carte este cea mai grea treabă din lume"[2].

În cadrul studiilor făcute de serviciul de marketing, e instructiv să se testeze tot ceea cc poate revela o carte sau o serie aflată încă în stare embrionară : formă, conținut, nivel, formulă, titlu, estimarea prețului ; e vastă gamă de întrebări / răspunsuri ! Un editor se mai înşeală cîteodată, orbit de entuziasmul cc deformează anumite realități, însă o anchetă poate să sfîşie vălul şi să permită pasiunii editorialc să revină asupra proiectului ori să-l reajusteze.

Dacă e condusă cu seriozitate, ancheta prezintă avantajul de a jalona oricc concurență, lucru pe care cei mai mulți editori îl cunosc prea puțin. Francis Bouvet, şeful sectorului artă la Flammarion, afirma pe bună dreptate că a edita înseamnă a cunoaşte la perfecție cataloagele şi fondurile de carte ale concurenței.

Un Pdg lc spunea tot timpul redactorilor săi : „Vindeți-vă mai întîi viitoarea colecție serviciului comercial". Aceasta se poate petrece în cadrul unei reuniuni speciale al cărei verdict îndatoritor va schimba adesea derularea evenimentelor, ba chiar va interzice lansarea lucrărilor. Pînă atunci, editorul avusese sentimentul unei adeziuni entuziaste...

[1] În text e folosit termenul *mercatique*, recomandat de Comisariatul General al limbii franceze – n. trad.

[2] Citat de Sir Stanley Unwin, *La Vérité sur l'édition*, Paris, Gallimard, 1937. *The Truth about Publishing* a cunoscut numeroase reeditări în Anglia şi a fost tradusă în mai multe de zece limbi.

E, totuşi, instructiv ce spune Georges Leser, care conduce Presses de la Cité, şi are experienţă în domeniul succeselor populare : „În ceea ce priveşte studiile de marketing, ele costă foarte mult şi nu produc nimic"[1].

• Şedinţele cu echipa comercială

Şedinţele organizate în mod regulat de directorul comercial cu editorii şi echipele de reprezentanţi sînt foarte importante. Niciodată nu se va vorbi destul despre afinitatea ce-i uneşte adesea pe redactori şi pe cei care, de-a lungul anului, apără interesele firmei. E deja un loc comun să amintim că aceştia din urmă au o misiune extrem de grea, că ei sînt nevoiţi să facă faţă proastei dispoziţii a responsabililor de la punctele de vînzare ce se luptă împotriva livrărilor în exces, ce condamnă schimbările de strategie comercială a editurilor şi abaterile distribuitorilor din reţea. Fără să uităm că mulţi librari cu buget redus sînt constrînşi să-şi limiteze comenzile.

Chiar dacă reprezentanţii promovează bine noutăţile, ei sînt atacaţi în privinţa carenţelor privind fondul de carte, uitîndu-se că uneori editorii sînt vinovaţi pentru cantităţile insuficiente din stoc. Directorul comercial însă, care se teme de returnările de cărţi nevîndute şi temperează dorinţa de a se face o retipărire de urgenţă, poate că are dreptate.

Mulţi editori au o asemenea încredere în ei înşişi, încît neglijează pregătirea şedinţelor cu reprezentanţii lor. Se încred în intuiţia şi harisma lor. Or, nu trebuie avansate decît unele argumente majore referitoare la originalitatea cărţii sau a colecţiei, pentru ca reprezentantul să ţină minte esenţialului. Uneori el nu dispune decît de un minut sau două pentru discuţia cu un librar grăbit sau cu un şef de raion dintr-un supermagazin. Realizarea unor dosare cu lucrările în curs de apariţie – tovarăşi de drum ai reprezentanţilor – e de o importanţă primordială.

Editorul are uneori tendinţa supărătoare de a confunda argumentaţia comercială cu aceea pe care o dezvoltă în faţa ziariştilor. Se află aici un pericol asemănător cu acela de a invita autorii la întîlnirile cu reprezentanţii : unii autori ştiu să-şi prezinte mesajul, dar mulţi, chiar şi dintre cei mai buni, nu fac faţă acestei dificile prestaţii şi-şi deservesc cauza.

La aceste şedinţe iau pe rînd cuvîntul trei sau patru editori şi asistenţii lor ; auditoriul e cuprins de plictiseală, iar argumentele se întrepătrund ducînd la o autosatisfacţie care, pînă la urmă, nu conţine informaţii majore. E posibil ca directorul comercial să stîrnească interesul şi curiozitatea ascultătorilor sau, la fel de bine, să execute, cu prudenţă, o retragere pentru a da o mai mare importanţă lucrărilor apărate cel mai bine.

[1] *Livres Hebdo,* nr. 187, 12.01.1996.

Astăzi, în toate editurile se primesc, conform unor ritmuri variabile, statisticile de vînzări şi retururi. Plăcerii de a descoperi cele mai bune rezultate îi urmează eşecul suferit cu alte titluri. Chiar dacă cifra globală de afaceri dă adevărata măsură a rezultatelor sale, editorul trebuie să aibă nervi de oţel pentru a interpreta creşterile şi scăderile, în funcţie de sezon şi obiective. El îşi va rezerva timpul pentru o discuţie cu directorul său comercial, pentru a-l lămuri asupra unor lucruri pe care el nu e întotdeauna pregătit să le interpreteze cu luciditate. Le va dezbate şi cu controlorul de gestiune, ce reconsideră ultimele informaţii pentru analiza sa bugetară. Cel mai mare pericol este de a gîndi pe termen scurt ; dar unde începe şi unde sfîrşeşte un diagnostic făcut prea devreme în perioadă de criză?[1]

Serviciul de publicitate

Acest serviciu satelit, într-o editură de mărime medie sau mare, este ataşat fie direcţiei generale, fie serviciului marketing / comercial.

Publicitatea e o formă de putere rîvnită. Pentru responsabilul editorial aceasta înseamnă (absolut legitim) să-şi favorizeze autorii, anumite lansări, considerate de el prioritare, ale unor lucrări sau serii. Dacă e privat de această putere, va fi tot timpul urmărit de gîndul că eşecul unei cărţi se datorează în parte lipsei de publicitate sau uneia insuficiente. Discutarea cu şeful serviciului de publicitate a unei campanii, a elementelor sale principale sau a sloganurilor îi dă sentimentul unei influenţări posibile a evenimentului, într-un cuvînt, a succesului viitor. (Autorul gîndeşte la fel ; în cazul unui insucces al cărţii sale, poate că participarea la discuţiile privind anunţurile şi redactarea lor l-ar proteja de o jignire narcisică, dar acest lucru e socotit de prisos ori dăunător).

În mod frecvent, serviciul comercial are puteri depline asupra serviciului de publicitate şi aceasta din mai multe motive, primul fiind o indispensabilă coordonare cu cei ce se ocupă de vînzare pentru o definire comună a obiectivelor.

[1] *Cf.* Cedoc, *Dossier professionnel sur la librairie,* Paris, 1987 ; *Cahiers de l'économie du livre,* mai ales, Minon (Marc), *Chaînes et groupements de librairies en Europa,* Hors-série, nr. 2, 1992 şi revista *Libre Service Actualités ;* Pingaud (Bernard), *Le livre a son prix,* Paris, Ministère de la Culture, 1983 ; Lillet (Rémy), *Pour une Europe du livre,* Paris, La Documentation française, 1989.

Referitor la problemele de difuzare / distribuţie de la începuturile editării şi pînă după al Doilea Război Mondial, cele patru volume ale *Histoire de l'édition française* oferă o documentaţie de neînlocuit ; Lucrarea lui Mollier (Jean-Yves), *L'Argent et les lettres,* tratează despre perioada 1880 1920, *op. cit.* Despre difuzare / distribuţie citãm : *Profession : éditeur,* vol. I : *Édition et gestion* şi vol. II : *Promotion, vente et distribution,* Paris, Éditions UNESCO, 1994 şi 1996 ; *cf. Les Métiers de l'édition, op. cit.* ; mulţi autori deja citaţi tratează despre acest sector (îndeosebi Fabrice Piault şi François Rouet). *Cf.* şi cărţile-mărturii ale unor editori.

Unii editori sînt nemulțumiți că direcția generală îi lasă directorului comercial libera alegere a ceea ce trebuie promovat sau nu. Dacă sînt de acord că trebuie operate unele selecții, că cele cinci pînă la zece procente acordate publicității, ce figurează în toate calculele de exploatare estimative, au o valoare simbolică și că numai o judicioasă repartizare a investițiilor publicitare va permite evitarea unei diluări a bugetului, ei suportă cu greu sacrificarea unor lansări. Nu rareori, un editor cere arbitrajul direcției sale generale, însă nu e un secret că un serviciu de publicitate aflat în legătură cu cel comercial are o sută de metode de a dejuca eventuale dispoziții și redresări bugetare.

Desigur, înțelegerea dintre serviciul comercial / publicitate și editori e mereu reafirmată în editură. Responsabilul comercial se va referi la faptul că editorul a fost invitat la ședințele privind obiectivele sau că a participat la lucrările pregătitoare cu agenția însărcinată cu campania publicitară. Dar conducătorii agenției știu perfect să-și dozeze forțele în prezența sa (la nevoie sînt avertizați înainte de întîlnire) ; ei știu foarte bine cine face comanda... și cine plătește. Într-o editură cu mai multe departamente, fiecare dintre ele deține, în teorie, bugetul său de publicitate, în funcție de cifra de afaceri, dar potrivit cu prioritățile, între un sector și altul se operează tot felul de transferuri oculte.

Aceste strategii nu se mai aplică la campaniile de publicitate importante care absorb chiar zece milioane de franci sau mai mult. În acest caz, întreaga editură se mobilizează în jurul unui obiectiv major. Direcția generală ia parte îndeaproape la campanie, ale cărei mize se confundă cu interesul superior al firmei. Cei mai mulți directori au studiat în școli de comerț și de gestiune și-și regăsesc reflexe înnăscute, dobîndite... și o reală plăcere.

E o strategie ce o amintește pe cea a lui Clausewitz : publicitatea nu e numai ceva mai mult, ea devine un angajament total. Așa ar trebui să fie pentru orice responsabil editorial. Nu că el ar deține cheile eficienței publicitare, dar i se poate contesta cunoașterea lucrărilor și a publicului căruia i se adresează sau, cum se întîmplă adesea, să i se refuze participarea la mizele puse în joc ? Trebuie să precizăm că într-o editură mică, redactorul își stabilește singur strategia publicitară, o misiune delicată avînd în vedere dimensiunea redusă a bugetului.

Reamintim că legea franceză interzice publicitatea pentru carte pe canalele televiziunii[1]. Legiuitorul urmărește să nu dezechilibreze oferta și piața, însă, paradoxal, sponsorizarea unei emisiuni-concurs de mare audiență nu e oprită și astfel un editor își poate promova producția pe ecran. Numai editurile puternice dispun de un buget suficient de mare pentru a „autoriza" această formă de

[1] Monte Carlo TMC, emițînd din Principat, iese de sub incidența acestei interdicții. La fel Arte, televiziune interstatală ce nu depinde de CSA. Unirea cu La Cinquième va modifica această distribuire ?

publicitate, ce nu-şi spune numele. Larousse a investit în aşa ceva un buget de aproximativ un milion de franci.

În schimb, publicitatea e legală pe canalele private de radio, ca şi pe ecranele sălilor de cinema.

În toamna anului 1995, fostul Pdg de la Larousse a iniţiat o campanie pentru ca publicitatea să fie pe viitor autorizată pentru carte, „aşa cum e pentru ţestoasele Ninja şi ciorbele Liebig". În răspunsul său, Sindicatul Naţional al Librarilor a precizat că „Domnul Maubourguet făcea o mare confuzie între metodele promoţionale pentru o linie de produse şi metodele ce permit promovarea unei opere de creaţie"[1]. Cîteva luni mai tîrziu se declanşează o ofensivă a CEP în favoarea acestei noi strategii. Iar în 1996, Sindicatul Naţional al Editorilor acceptă să examineze argumentele prezentate referitoare la această formă de promovare.

Efectele benefice ale publicităţii pentru cartea literară – conform unei evoluţii arhicunoscute – întăresc celebritatea autorului... sau cea pe cale de a se naşte a unui best-seller, fapt ce-l surprinde uneori chiar şi pe editor. Mai apare un caz, cel în care un prim roman sau un eseu se vinde foarte încet ; aici, strategiile diferă de la o editură al alta. Un refuz coincide adesea cu o depăşire a bugetului, iar direcţia va invoca efectul emisiunilor literare sau de informare generală, precum şi investiţiile mari în cataloage. În privinţa promovării titlurilor „prea" specializate (perdantele ansamblului mediatic), ce editor poate face faţă înaltelor baremuri publicitare ?

Pe piaţa tradiţională, vom aminti operaţia lansată în noiembrie 1995, „cele 20 de zile ale dicţionarelor Le Robert", care oferea o primă sub forma unui cec în valoare de 100 F. Cu două luni mai înainte, Laffont lansase o operaţiune asemănătoare pentru *Quid* şi *Le Livre des inventions*.

Amintim că vînzările însoţite de un cadou „nu sînt autorizate [...] decît dacă ele sînt propuse de editor sau importator, simultan şi în aceleaşi condiţii, tuturor detailiştilor sau dacă se aplică unor cărţi ce fac obiectul unei ediţii rezervate exclusiv vînzării prin curtaj, cu abonament sau prin corespondenţă".

Cataloagele generale sau specializate reclamă, şi ele, o atentă pregătire. Şi în acest caz, editorii trebuie să aibă dreptul de control asupra concepţiei (plan, ierarhizare, grafism), precum şi asupra textelor. Astfel, prea multe cataloage ale editorilor de cărţi de artă, de lucrări enciclopedice sau practice, pentru a-şi reduce prezentarea, tind să suprime numele autorilor sau redactorilor. Este o gravă carenţă. Pe baza unui principiu conform căruia editorul n-are simţul conciziei, al redactării publicitare, unii directori din publicitate au interzis orice colaborare cu editorii. Această hotărîre arbitrară a dus la grave lipsuri, erori sau

[1] Cf. *Livres Hebdo*, nr. 176, 13.10.1995 şi nr. 180, 10.11.1995.

omisiuni şi de multe ori nu s-a ţinut scama de ea. O colaborare inteligentă între servicii ar înlătura asemenea pericole.

Cataloagelor – esenţiale, importante sau secundare, căci uneori sînt preferate alte forme de publicitate (PLV, radio, concursuri etc.) –, numeroşi editori le adaugă editarea unui „catalog-*news*" periodic, unde portretele autorilor sînt a doua vitrină a editurii.

În fine, există o situaţie ce atrage după sine o şi mai gravă neutralizare a editorului, aceea cînd serviciul de presă este, ca şi cel al publicităţii, controlat de serviciul comercial.

Trebuie să recunoaştem totuşi că în multe case de editură între cei ce se ocupă de cărţi şi de promovarea lor domneşte buna înţelegere. Şedinţe ţinute cu regularitate şi o percepere realistă a mijloacelor şi obiectivelor permit instalarea unui echilibru între dorinţele editorilor şi interesul general al firmei. Cu ajutorul unor eventuale arbitraje, căci nu există situaţie ideală, părerile se pot schimba. Un editor care lucrează împreună cu echipa şi autorii săi la un mare proiect nu abandonează uşor orice urmă de pasiune sau de putere. Cariera sa depinde de asta.

Serviciul de presă

Într-o editură mare sau de mărime medie, ataşata de presă îi dă de înţeles fiecărui redactor că lui îi apără (aproape) prioritar colecţiile. Deoarece ea nu poate arbitra, procedează corect prin această atitudine, dînd dovadă de o absolut necesară diplomaţie. Cu totul altfel se petrec lucrurile într-o firmă mică, unde fiecare atom din capital contează...

Cînd în strînsă legătură cu preşedintele-director general, cînd liberă să se ocupe cum ştie mai bine de numeroşii autori, ataşata de presă dispune de cîţiva colaboratori (stagiari de un nivel uneori ridicat, de cînd a început criza locurilor de muncă); ea planifică orice lansare, apreciază oportunitatea unor posibile preprinturi[1], realcătuieşte listele serviciilor de presă în funcţie de autor, titlu şi

[1] Trimiterea de probe înainte de punerea în vînzare, pentru publicarea unor recenzii de către critici, se practică încă din secolul al XIX-lea. Flaubert consemnează acest lucru în *Carnets*. De obicei, ataşata de presă trimite „extrase pentru presă" (fotocopii ale ultimelor probe sau coli de tiraj în fascicule cusute) în scopul prepublicării sau al întocmirii de referate.

Publicarea anticipată a unor extrase din operă este o armă cu două tăişuri : poate stîrni la maximum interesul cititorilor sau, dacă se oferă capitolele cheie ale cărţii, să le satisfacă pe deplin curiozitatea. Suma totală a drepturilor achitate de periodic nu e decît un element pentru a i se aprecia cu atenţie temeiul. Nu există nici un barem de bază : prevalează legea cererii şi a ofertei.

Mai notăm că, în funcţie de editură, negocierea condiţiilor financiare poate depinde fie de ataşatul(a) de presă, fie de serviciul de cesiune a drepturilor.

obiective[1]. Atentă să nu-şi depăşească limitele, ca duce o luptă subtilă cu autorul, îndemnat să confunde relaţiile personale cu cele ce s-ar putea face ecoul unui serviciu. În marile edituri sau grupuri, multe ataşate de presă sînt şefe de departamente, de sectoare sau, ca să folosim terminologia în uz, de linii de produse.

Subliniem că editorul sau coordonatorii săi de colecţie intervin adesea direct pe lîngă criticii din presă. Insistenţa şi legăturile lor prietenoşti sau chiar relaţiile profesionale – ca să nu amintim de eventualele revanşe – se arată adesea eficiente. Alţii intervin pe lîngă o personalitate recunoscută (şi *persona grata* în redacţia periodicului). Prevenirea ataşatei(lui) de presă în legătură cu aceste intervenţii ar evita unele gafe supărătoare.

Se mai întîmplă ca un editor să-şi manifeste o oarecare nemulţumire faţă de un redactor-şef care, în ochii săi, i-a nedreptăţit autorul sau, care, într-un referat unde se comparau mai multe lucrări, a favorizat cartea unui colaborator al ziarului. Scrisoarea sa va fi poate reprodusă, ceea ce-i va da o oarecare satisfacţie trecătoare, dar în „dreptul la replică" ziarul va aminti un alt referat, favorabil editurii, pentru a-şi dovedi obiectivitatea. Rămîne de dorit ca periodicul să nu-l aibă prea multă vreme în vedere pe editor pentru această frondă.

Deşi stabilim pe nedrept aici raportul dintre speranţele apariţiei unor referate şi bugetul pentru publicitate, nu se poate nega existenţa unei relaţii de la cauză la efect. Deoarece direcţiile sau redacţiile periodicelor sînt sensibile la susţineri financiare, dar asta nu e o regulă... Vom sublinia că pentru o editură şi mai ales pentru un grup, deţinerea unui sector de presă autorizează încălcări ale legii, chiar dacă mulţi jurnalişti ţin să-şi afişeze independenţa.

Dejunuri, cocktailuri şi manifestări de presă se succed, iar prin contactele sale, între adevărate şi false confidenţe, ataşata de presă strecoară informaţii preţioase pentru editor şi editura sa. Competenţa sa se bazează pe o adaptare exactă ce o face să fie permanent în gardă. Relaţiile sale privilegiate cu anumiţi ziarişti sau lideri de opinie rămîn esenţiale. Atunci cînd ea îi asigură că o lucrare corespunde centrelor lor reale de interes, îşi pune în joc credibilitatea.

Să cunoşti cărţile, să găseşti soluţii economice, să accepţi şi să impui hărţuirea telefonică ia mult timp (mai ales de îndată ce apare un best-seller sau o operaţiune specială). Şi aici, responsabilul editorial are, cu moderaţie, rolul discret de consilier.

Ţinerea unui album cu tăieturi din ziare *(press-book)*[2] este un ajutor preţios pentru orice editor, ca şi pentru autorul neliniştit să afle ce ecou a avut lucrarea

[1] Îndreptarul său este *l'Annuaire de la presse, de la publicité et de la communications,* AAP, 190, Boulevard Haussman, 75008 Paris.

[2] Citãm îndeosebi *L'Argus de la presse / de l'Audiovisuel,* 130, Rue du Mont-Cenis, 75881 Paris Cedex 18.

sa. Să fii mereu la dispoziția sa ține de mult tact ! Dar se cuvine să fie relansați și autori prea discreți, pentru a fi presați să intervină pe lîngă persoanele influente pe care le cunosc. Fiecare autor și fiecare carte trebuie să aibă parte de un tratament special. Acum, cînd mediatizarea favorizează unii autori, a prevedea cine va domina într-o emisiune televizată[1] sau va da cel mai bun interviu în scris este important. Roger Establet și Georges Felouzis au observat, cu subtilitate, că „televiziunea nu unifică nici telespectatorii și nici obiceiurile lor. Lectura întinde o punte între autodidacți și licențiați și bruiază nițel clivajele spațiului cultural"[2].

Includerea, din punct de vedere ierarhic, a atașatei de presă la serviciul comercial (și nu la direcția generală sau la serviciul editorial) înseamnă o răsturnare ideologică și domnia unei noi ordini, mai limpede spus, ținerea la distanță a editorului. Se ajunge la un paradox : editorul răspunde de bugetul său, dar i se ia controlorul promovării cărților, fiindcă deseori controlul serviciului de presă e legat de cel al publicității. Ceea ce e trist. Dar, pentru ca rezerva noastră să nu fie greșit interpretată, nu recomandăm nici o relație de strînsă dependență între atașata de presă și responsabilul editorial, ci instalarea unui echitabil echilibru.

[1] Brasey (Édouard), *L'Effet Pivot,* Paris, Ramsay, 1987. Analize și reflecții interesante privind cultura de masă ; Bernard Pivot / Pierre Nora. „L'Esprit d'Apostrophe", *Le Débat,* nr. 60, 1990. Bernard Pivot însuși evocă scriitori importanți care n-au luat parte niciodată la emisiunea sa : Beckett, Michaux, Char, Gracq. Cioran, Sartre... ; Pivot (Bernard), *Le Métier de lire, Réponses à Pierre Nora,* Paris. Gallimard. 1990. La sfîrșitul volumului. B. Pivot recenzează o sută de cărți al căror succes s-a datorat în bună parte emisiunii *Apostrophes*. întreruptă la 22.06.1990 în avantajul unei noi formule, *Bouillon de culture.* În lucrare sînt amintiți predecesorii și omologii săi ; în prezent, vom urmări verdictele Audimat-ului !

Marc Fumaroli compară trecerea televiziunii la „un început de înnobilare, echivalent cu onorurile de la Curte din secolul XVIII" (în *L'État culturel.* Paris. Bernard de Fallois éditeur. 1991). Pentru cititorii străini citäm alte emisiuni : *Droit d'auteur, Ex-libris, Place au livre, Un livre, un jour* care formează obiectul unei prerecenzii în *Livres Hebdo*. Amintim și seria de documentare televizate, *Un siècle d'écrivains* (francezi și străini) de Bernard Rapp și Jean-Noël Cristiani.

Și posturile de radio reprezintă o arie de lansare căutată : France Culture, cel mai rîvnit, stă alături prin flash-urile sale, de France Info. France Inter *(Le Masque et la plume, Nuit noire, Comme ça s'ecrit)* iar multe posturi de radio private prezintă cărți de actualitate (Europe 1 și 2 aparțin grupului Lagardère, iar Radio Luxembourg se află în constelația Havas).

Mai mult decît pentru presa scrisă, multiplele trimiteri de exemplare pentru presă trebuie să fie nominale, ceea ce nu împiedică dispariția multora dintre acestea.

[2] Establet (Roger) și Felouzis (Georges), *Livre et télévision : concurrence ou interaction ?,* Paris, PUF, 1992 ; Peroni (Michel), „Livre et télévision : le prisme des sondages", *Cahiers de l'économie du livre,* Paris, nr. 5, martie 1991 ; Mengin (Sabine), „Les Répercussions économiques de la television sur la marché du livre", *Cahiers de l'économie du livre,* Paris, nr. 7, martie 1992.

O ultimă remarcă, dar nu şi cea mai puţin importantă, se referă la textele trimise presei scrise. Din experienţă, afirmăm că multe ataşate de presă, foarte competente, depăşite de multele obligaţii, le redactează *in extremis*. Fără a încerca să le umbrim calităţile, ele n-au întotdeauna talent pentru *copy-writing* ; nici autorul şi nici editorul nu ştiu întotdeauna să realizeze acest exerciţiu periculos! El trebuie pregătit din vreme : redactorul îi poate cere autorului un prim text, îl poate modifica, iar cele două versiuni vor uşura munca ataşaţei de presă. Ea poate recurge şi la un redactor din afară, dar, cu rare excepţii, intervenţia editorului se dovedeşte pînă la urmă indispensabilă. El trebuie să controleze această ultimă fază, să aprecieze eventualele lucrări cu care intră direct în concurenţă, să sublinieze originalitatea proiectului său şi să încerce să definească cititorii. Din precauţie, această ultimă versiune va fi supusă spre lectură şi autorului[1].

În prima sa scrisoare adresată lui Gaston Gallimard[2], Céline cere „să mi se comunice dacă e posibil să mi se citească manuscrisul, fie ce-o fi!" În răspunsul său, pozitiv, editorul doreşte un rezumat după *Călătorie la capătul nopţii* şi adaugă în *post-scriptum* : „V-aş fi recunoscător dacă aţi binevoi să-mi trimiteţi textul pentru presă, eventual din volum". O asemenea practică e rară...

În cadrul firmei, toate centrele operaţionale au puncte slabe, dar relativa lor specializare le fereşte (în general) de pretenţiile în rafală ale diverselor servicii ce se consideră, toate, prioritare. Ataşata de presă suportă mai mult decît alţii acest flux de directive, interne şi externe : un motiv în plus de a anticipa împreună cu editorul „său" ceea ce va urma.

Cu studii în şcoli specializate, de stat sau particulare, tinerele licenţiate efectuează mai multe stagii, lucrează pe post de asistente şi abia apoi îşi asumă funcţia. În zilele noastre, un anumit amatorism a fost înlocuit cu un real profesionalism. Încă de la început, posturile de ataşate de presă au fost încredinţate (cu rare excepţii) femeilor, fapt valabil şi în prezent.

Serviciul cesiunii de drepturi

Anglo-saxonii numesc acest serviciu *Rights and Permissions,* termeni scurţi ce definesc foarte bine cesiunile de drepturi şi autorizările de reproducere. Într-o editură modestă, această funcţie[3] este adesea îndeplinită de editorul însuşi, însă dacă fondul de carte creşte, devine absolut necesar ajutorul unui colaborator.

[1] Rămîne întotdeauna o oarecare distanţă între aprecierea editorului şi cea a autorului, aşa cum se dovedeşte în acest schimb de replici la un colocviu ce a avut loc la Cerisy-la-Salle în 1963 : Jean-Pierre Faye : „Mă gîndesc la *Maintien de l'ordre* [de Claude Ollier] şi la acest text pentru presă care e un text veritabil, care nu e numai un text veritabil, ci şi un text scurt". C. Ollier : „Da, un text comercial". J.-P. Faye : „Comercializat puţin de editor". C. Ollier : „E făcut pentru vînzare".
[2] Céline (Louis-Ferdinand), *Lettres à la N.R.F.,* ediţie stabilită de Pascal Fouché, Paris, Gallimard, 1991.
[3] Această funcţie poate fi ataşată serviciului comercial sau unui departament internaţional.

Acesta negociază drepturile de traducere, de coeditare sau de coproducție (cap. XI) și administrează și perceperea drepturilor de reproducere pentru extrasele din texte sau pentru ilustrații, solicitate de alți editori. Candidații provin din diverse zone : unii au fost un timp asistenți sau secretari ai redactorilor-șefi sau au funcționat într-o agenție literară. Cunoașterea mai multor limbi străine (măcar engleza și spaniola) e absolut necesară pentru participarea la tîrgurile internaționale de carte și pentru prelungirea negocierilor oriunde.

O pregătire juridică legată de proprietatea literară și artistică se dobîndește fie la Asfored, fie la universitate, totuși ea trebuie consolidată pe teren, căci subtilitățile și capcanele ce se pot ascunde în contracte sînt nenumărate, mai ales în domeniul coeditării, ce necesită o pregătire și în tehnicile grafice.

Carierele lor diferă în funcție de liniile editoriale ale firmei, dar indiferent că aceasta e specializată ori nu, numai cunoașterea pieței internaționale permite o reală eficiență ; se poate spune ca sînt necesari cîțiva ani de experiență.

Preluările și acțiunile de comasare a întreprinderilor de oriunde în lume trebuie luate în considerare, iar urmărirea cu atenție a zvonurilor ce preced aceste schimbări poate fi capitală înaintea semnării unui contract important. La curent cu ce se șoptește, responsabilul cu drepturile află de multe ori primul intențiile concurenței.

Pentru promovarea unui catalog substanțial de titluri disponibile pentru toate țările se dovedesc foarte importante calitățile de organizator și de gestionar. Să știi să aștepți o propunere mai avantajoasă, fără a importuna sau ofensa susceptibilitățile unui editor străin ține de un tact și de o îndemînare pe care și le asumă din plin, în această funcție, multe femei.

În majoritatea editurilor, acest serviciu negociază și drepturile de editare pentru cluburile de carte, căci se știe că cele mai puternice obțin rezultate mai bune la vînzare decît cele de pe piața tradițională : e o miză esențială ce poate influența orientarea sau chiar existența unei lucrări sau a unei colecții. Din acest motiv, editorul sau președintele-director general urmăresc îndeaproape negocierile.

Ansamblul acestor operațiuni îl obligă pe responsabilul cu drepturile să aibă o relație continuă cu editorii și coordonatorii de colecție care îi pregătesc texte, machete sau ilustrații încă de la începerea lucrărilor, dar și cu direcția generală, ce poate avea preferințe de ordin strategic sau financiar, mai ales în cadrul grupurilor, unde interesele editurilor și filialelor impun anumite opțiuni majore. Și relațiile cu producția sînt numeroase în privința coeditărilor și a coproducțiilor. În fine, dacă o firmă importantă dispune de un serviciu juridic, e necesar ca înainte de încheierea contractelor, pentru mai multă siguranță, acesta să le examineze și să le aprobe.

Pentru informații mai detaliate, ne vom referi la lucrările lui Charles Clark[1] și Lynette Owen[2] : primul reproduce toate tipurile de contracte anglo-saxone și internaționale, iar Linette Owen descrie amănunțit funcțiile și sarcinile unui eminent responsabil cu drepturile.

Adăugăm că serviciul acesta mai are în sarcina sa, îndeosebi în editurile literare și cele ce scot cărți-document, cesiunile audiovizuale pentru cinema și televiziune.

În ce privește cinematograful, distanța dintre oferte și concretizarea lor se arată foarte mare : toți protagoniștii sînt de acord în privința încetinelii cu care se desfășoară negocierile, ca și asupra numărului ridicat de „refuzuri", felicitîndu-se, în același timp, pentru răspunsurile cu mult mai pozitive ale canalelor de televiziune. Fabrice Piault[3] precizează că drepturile de autor se eșalonează între 0,3 și 1% din încasările la sală și între 1 și 3% din încasările de drepturi anexe (străinătate, video etc.). Avansurile oscilează între 300.000 și 3 milioane de F. Televiziunea oferă între 100.000 și 400.000 de F.

Studierea modelelor de contracte pentru traduceri, coeditări și coproducții (cap. XI), permite înțelegerea întregului spectru de obligații și responsabilități al cesionarului. Cel ce se ocupă de drepturi trebuie să prevină dificultățile și să supravegheze execuția : o misiune neplăcută, dat fiind înclinarea frecventă către uitarea regulamentelor. Micile hemoragii financiare pot duce la pierderea unor sume considerabile.

Juristul

În editurile mici și chiar în cele mijlocii nu există serviciu juridic. Proprietarul[4] editurii, un senior editor sau chiar un cadru administrativ sau de gestiune (îndeosebi la serviciul de drepturi citat mai înainte) își secundează redactorii. Dar membrii Sindicatului Național al Editorilor pot consulta responsabilul serviciului său juridic.

Desigur, pentru orice responsabil editorial, prezența unui serviciu juridic integrat reprezintă un ajutor apreciabil, cu atît mai mult cu cît acesta cunoaște toate orientările firmei, uzanțele și subtilitățile. Multe cadre editoriale care au apelat la el pentru rezolvarea problemelor, au avut de învățat tot timpul ceva[5].

[1] Clark (Charles), *Publishing Agreements, a Book of Precedents,* ed. a 4-a, Londra, Butterworths, 1993.

[2] Owen (Lynette), *Selling Rights, a Publisher's Guide to Succes,* Londra, Blueprint, 1991. Se referă și la lucrările citate în cap. XI, consacrat traducerii, coeditării și coproducției.

[3] *Livres Hebdo,* nr. 195, 8.03.1996 și nr. 202, 26.04.1996.

[4] În contractele de cesionări, editorul care cedează este în general numit proprietar.

[5] Asfored organizează, în fiecare an, cel puțin un ciclu de instruire.

Legislația privind proprietatea literară și artistică este complexă, iar partea pe care i-am rezervat-o în tratatul de față dovedește acest lucru. Numeroase articole din Convențiile internaționale și din legile franceze sînt interpretate de noi (pp. 39–53). Iar expansiunea noilor mijloace de informare electronice (îndeosebi) merită, pentru protecție, o foarte atentă examinare.

Comisia pentru proprietatea literară și artistică a SNE actualizează documente de bază și modele de contracte (pp. 55–152). Însă nici chiar editorii cei mai avizați nu sînt la adăpost de revendicări sau amenințări cu procese, iar apelarea la avocați specializați se poate dovedi necesară.

Responsabilul serviciului juridic are, cu adevărat, rolul de arbitru : apărarea intereselor editurii și respectarea legislației în vigoare – ce-i protejează mai bine pe autorii francezi decît pe omologii lor din străinătate – pretinde ca el să desfășoare reale calități de diplomat. Vechiul dicton *anticipă ca să te asiguri* se aplică excelent aici.

Direcția resurselor umane

Această denumire o înnobilează pe aceea mai veche „serviciul personal" sau altele ce i s-au succedat. În editurile mari și mijlocii, șeful acestui serviciu face orice angajare pe durată determinată sau nedeterminată. El are obligația să-i încredințeze noului venit un exemplar din Convenția colectivă națională a editării. În cazul unei concedieri, procedura necesară îi revine tot lui.

Dacă un director al DRH e competent în aprecierea posturilor și funcțiilor cadrelor „generale" – de la periferia sistemului editorial –, el nu cunoaște realitățile și problemele editorilor de la diverse eșaloane[1]. El va acționa din ordinul direcțiunii. Dialogul cu el ar fi prea puțin folositor. Sensurile și nonsensurile restructurărilor, mai ales dacă ele vin una după alta, sînt pentru el o lume opacă. Marja sa de manevră e redusă, dacă nu chiar nulă.

Așa cum preciza Alain Lebaube, „acești directori trebuie să-și demonstreze capacitatea stăpînind situația"[2]. Dacă fac numeroase contra-propuneri, aceasta se întîmplă pentru a evita o concediere fără menajamente și efectele sale nefaste asupra cadrelor în exercițiu din firmă. Recurgerea la consiliul de conciliere a conflictelor de muncă e uneori o necesitate.

[1] Numirea lui Jean-Etienne Cohen Seat, editor, în postul de director însărcinat cu relațiile umane la Hachette Livre va însemna o schimbare de strategie ?

[2] „Les DRH dans l'impasse", *Le Monde*, 15.11.1995.

De la agentul literar la agenția pentru drepturi

Agentul literar[1] este un independent, un solitar ce-și iubește libertatea, dar, în caz de succes, el va organiza o structură foarte simplă formată din doi sau trei colaboratori direcți. Această agenție pentru drepturi (sau agenție literară) este :
– fie interfața între autori și editori ;
– fie un intermediar al editorilor pentru vînzarea sau achiziționarea de drepturi de traducere sau de coeditare.

1. În primul caz, învestit cu încrederea autorului, agentul poate alege, uneori cu mai multă perspicacitate decît autorul, editura care i se pare cea mai bună pentru a publica, a lansa și a promova cutare sau cutare categoric de lucrări. Își folosește o bună parte din talent pentru a-i cunoaște pe (toți) responsabilii editoriali și specializările lor și, în funcție de notorietatea sa, pentru a obține o studiere mai rapidă și atentă a manuscrisului ori a proiectului. El investește în recomandările pe care le face, iar pe intuiția sa se bazează recunoașterea profesională.

Agentul literar e foarte răspîndit în Statele Unite, iar editorii, obișnuiți cu el, nu împărtășesc rezerva confraților francezi, sau chiar europeni[2] față de acest intermediar căruia îi contestă utilitatea. Mulți editori folosesc cele mai aspre cuvinte pentru a blama această funcție ; e o severitate pe care o înțelegem, dacă se referă la o personalitate mediocră. Dar să te declari împotriva unui agent literar competent nu are nici o justificare. Trebuie căutate în altă parte motivele acestei respingeri.

Relația autor-editor ține de un raport privilegiat, atît de ușor și atît de dificil încît exercită fascinație, surprindere, plictiseală și, uneori, violente nemulțumiri, pe scurt un raport de forțe, reluat neîncetat sub mii de forme. Aceste legături primejdioase sînt, orice-ar spune editorii, plăcerea unor schimburi de care nu se plictisesc. Aprecierea valorii unui text, a unei teme propuse pentru o carte, constituie un pariu ce se va traduce printr-un profit sau printr-o pierdere. Berthold Brecht se folosește de o formulă atît de potrivită despre „sacrosancta marfă-carte"! Chiar dacă editorii împărtășesc viziunea sa sacrosanctă despre rolul lor, ei doresc, totuși, să fie singurii care decid (împreună cu autorul) riscurile ce pot sau vor să și le asume. Acesta e fondul dezbaterii.

[1] Catalogul Tîrgului de la Frankfurt înregistrează, în fine, agenții literari *(talent scouts),* ce dispun de un spațiu rezervat.

[2] Precedente celebre există. Astfel Goethe, iritat din cauza numeroaselor ediții pirat ale operelor sale și de unele negocieri nereușite cu editorii, a încredințat unui intermediar, F. J. Bertuch, prima ediție a *Operelor complete,* în 1786. *Cf.* Unseld (Siegfried), *Goethe et ses éditeurs, op. cit.* La fel, Gustave Flaubert i-a cerut lui Ernest Duplan, avocat apoi notar, să-i caute editorul cu cea mai bună ofertă și să se ocupe de ultimele negocieri ale contractului său pentru *Salammbô.*

Un agent literar experimentat cunoaşte în profunzime subtilităţile contractelor şi e obligat să apere interesele autorului, şi, deci, pe ale sale, deoarece e remunerat de către autor, la procentaj. În Statele Unite se întîmplă frecvent ca el să pretindă, pentru aceeaşi lucrare, să cedeze drepturile de editare tradiţională (ca *hardback* sau în versiune broşată *paperback*) unui editor, drepturile pentru format de buzunar altuia, ba chiar drepturi pentru format de buzunar popular *(mass market),* unui al treilea. Aceste licitaţii aduc avansuri substanţiale, excesive chiar, înregistrate săptămînal de *Publishers Weekly*. Mulţi editori îi acuză că depăşesc pragurile acceptabile. Mai adăugăm că această publicitate privind condiţiile financiare este contrară mentalităţii europene, unde ele sînt secrete, regulă încălcată doar ocazional, ca pentru a se întări un succes viitor.

Mai dorim să menţionăm negocierile asupra pre- şi postprinturilor, cele pentru drepturile de editare ale cluburilor şi, în fine, drepturile pentru cinema şi televiziune. Autorii europeni – cu excepţia cîtorva autori de best-seller-uri ce-şi dictează condiţiile şi uneori îşi păstrează copyright-urile – îşi împuternicesc editorii, chiar dacă drepturile audiovizuale trebuie să facă, din 1985, obiectul unui contract specific.

2. Agentul literar are un alt rol : el asigură şi o legătură permanentă cu editorii străini pentru traduceri şi coeditări. Chiar dacă face de toate, el tinde, mai mult sau mai puţin, să se specializeze, de exemplu în romane, eseuri, documente sau în cărţi frumoase, lucrări de artă, cărţi practice şi albume pentru tineret etc. Se constată un clivaj între cei specializaţi mai mult în domeniul traducerii „literare" şi cei ce administrează cărţi ilustrate, dar cele mai competente agenţii practică adesea o dublă specializare.

Pentru un editor sau un coordonator de colecţie, este de cea mai mare importanţă stabilirea unor relaţii foarte bune cu agenţii : ei pot deţine un best-seller, iar cei mai buni dintre ei au o (relativă) siguranţă în apreciere. Deoarece au multe oferte, viteza de reacţie a cumpărătorului va fi singurul gaj al succesului. Licitaţiile sînt propuse mai ales în cadrul tîrgurilor internaţionale de carte dar şi în alte părţi, căci agenţii călătoresc mult şi-şi organizează întîlniri în capitalele editoriale.

Unii agenţi literari încep demersurile pentru drepturile de cesiune, în special pentru „documente", pentru opere încă nescrise[1] ale unor personalităţi politice sau altele : promisiunea unui titlu şi / sau a unui autor recunoscut poate face obiectul unor licitaţii răsunătoare. Această practică, de uz curent în Statele Unite, prezentînd totuşi un maximum de riscuri, a prilejuit lansarea unor spectaculoase best-seller-uri.

[1] Goethe (iar el!) a fost primul scriitor ce a propus o operă fără a-şi autoriza viitorul editor să ia cunoştinţă de manuscris. Este cazul poemului *Hermann et Dorothée* (1797). *Cf. Goethe et ses éditeurs, op. cit.*

În general, un agent începe prin a lucra ca asistent într-o agenție, avînd nevoie de mai mulți ani de practică mai înainte de a funcționa pe cont propriu. Fără a căuta nod în papură, aleşii sînt rari. Totuşi relațiile de prietenie şi de încredere cu un scriitor sau un ilustrator celebru pot fi startul unui debut strălucitor.

Pierre Assouline, ziarist şi autor (în special al unei biografii a lui Gaston Gallimard) s-a declarat partizan al colaborării cu agenții literari : „Dacă editorii fac mofturi, vor grăbi domnia avocaților, iar aceasta va fi mult mai puțin umană", afirmă el. Sigur, ascensiunea agenților e apreciabilă, dar rămîne încă minoră. Se conturează un pericol : majoritatea favorizează autorii de succes. Oare apărarea literaturii va suferi de pe urma acestei selecții ?

Dar, situație destul de asemănătoare, supralicitarea pe lîngă editori exista deja în secolul XIX. Reamintim că Victor Hugo a făcut o veritabilă licitație pentru *Mizerabilii*. Atunci însă cînd o editură solidă acaparează un autor promovat de un tînăr editor, ce şi-a asumat toate riscurile lansării sale, e mai moral ?

De la agentul artistic la agenția de ilustrație

După exemplul scriitorilor, numeroşi caricaturişti, desenatori şi ilustratori au început să-şi încredințeze unui agent negocierea contractelor şi apărarea intereselor lor. E o practică frecventă în Statele Unite şi Marea Britanie.

Unele agenții s-au specializat în oferta de ilustratori profesionişti la care apelează multe edituri. Agenția îi furnizează editorului lucrări care le definesc stilurile, aptitudinile şi talentul, în funcție de domeniile de care sînt interesați. Această soluție, la care se recurge adesea pentru lucrările enciclopedice, permite accelerarea căutării şi atenuarea lipsurilor căci, chiar dacă directorul artistic al unei edituri posedă un excelent carnet de nume şi adrese, cei mai buni dintre artiştii săi sînt luați de concurență.

Colaborarea cu un artist ce trăieşte în străinătate, de pildă în Marea Britanie, nu e neapărat dificilă : dacă e specializat, înțelegerea nu pune mari probleme, numai că întîlnirile cu autorul şi editorul, pentru eventuale rectificări, necesită în general deplasarea lor, iar dacă nu s-a încheiat o convenție specială, aceasta cade în sarcina editorului.

Editorul tratează condițiile şi reglementările financiare direct cu agenția. Există toate formele de acorduri : contracte forfetare sau drepturi proporționale pentru o lucrare ilustrată în întregime de acelaşi artist.

Agenția fotografică

Referitor la fotografii profesionişti, am precizat deja că aproape toți îşi încredințează exploatarea fondurilor unei agenții. Consultarea mențiunii obliga-

torii a numelor proprietarilor ilustrațiilor din lucrări permite cunoașterea acestor principale agenții și alte surse documentare.

Majoritatea agențiilor sînt mai mult sau mai puțin specializate : arhive și fonduri istorice, fotografii de actualitate, domenii tehnice și științifice, natură etc. Documentariștii-iconografi au astfel acces, destul de rapid, la admirabile colecții de documente cu referințe în toată regula.

Iată unele din cele mai importante agenții : Keystone, Magnum, Rapho, Gamma, Sipa, Sygma, AFP, Reuter, Contact Press Images, Vu, Metis, Editing, Imapress ; Giraudon pentru artă, Roger Viollet mai ales pentru secolele XIX și XX, Cosmos și Explorer pentru geografie ; Jacana, Bios și CNRI pentru documente privind natura și viața ; Presse Sport *L'Équipe,* Vandystadt, Ernoult productions, pentru sport ; Edimedia și Enguerand pentru spectacole, Cat's și Ciné Plus pentru arhive cinematografice. Lista nu este exhaustivă, unele agenții mai puțin cunoscute putînd oferi și ele documente rare, mai ales în străinătate.

Multe agenții fotografice se află nu de mult timp în criză ; în special cele ce operează în publicitate și presă au de suferit de pe urma actualelor restricții bugetare. Editarea a devenit, deci, mai importantă pentru echilibrul lor. În plus, greve recente ce au avut loc în unele dintre ele le-au afectat rezultatele financiare.

Concurența este aspră : multe documente de actualitate aparțin unei pletore de fotografi de agenție, mai mult sau mai puțin cu contract de exclusivitate, sau unor independenți. Trusturile și ascensiunea celor două grupuri de editare reprezintă, însă, pentru agenții, o amenințare : o eventuală boicotare, pricinuită de o neînțelegere – așa cum s-a întîmplat deja – constituie un pericol real pentru ele.

Un nou Cod al uzanțelor reglementează căutarea și termenul de împrumut, pentru ca unele documente să nu fie mobilizate în detrimenul agenției. Se întîmplă însă că multe cărți, pe care editorul a dorit să le realizeze de urgență, suferă diverse întîrzieri datorate autorilor, paginării, producției chiar, și depășesc termenele stabilite, ceea ce duce la penalizări serioase.

Cei mai buni iconografi sînt obișnuiți cu discuțiile și negocierile cu agențiile, însă ponderea economică a unei mari case de editură poate influența rigoarea condițiilor contractului. Ea permite și o reducere a tarifelor, dacă numărul de documente luate de la agenție e foarte mare, pentru aceeași lucrare sau pentru diverși editori din cadrul firmei.

Codul de uzanțe inventariază zeci de situații și studierea sa atentă va permite evitarea multor obstacole, precum și stabilirea unui deviz estimativ. Atenție : baremele drepturilor de reproducere sînt revizuite în fiecare an. Și, cu excepția unei convenții speciale, editorul dobîndește doar un drept de reproducere, fără nici o exclusivitate, pentru o ediție al cărei tiraj e fixat în prealabil.

Pierderea și deteriorarea documentelor sînt foarte sever sancționate și ele devin obsesia oricărei echipe editoriale : documentarist, autor, coordonator de

colecție, director artistic, paginator și șefii de producție manipulează de-a lungul anilor sute de documente, încredințate pînă la urmă fotogravorului ; sînt tot atîtea riscuri demultiplicate. Digitizarea imaginilor scurtează acest circuit.

Pentru a se varia sursele, tot mai des se face apel la agenții străine. Producția de lucrări ilustrate a crescut considerabil, iar exigențele cititorilor au fost stimulate de foarte bune documentare, mai ales din reviste ilustrate sau de pe canalele prin cablu. Stocurile de imagini se perimează din ce în ce mai repede.

Producătorii de imagini în mișcare

Dezvoltarea multimedia îi va desemna tot mai mult ca parteneri inevitabili ai editorilor. O clasificare luată din lucrarea lui Michel Melot[1] distinge :
– arhivele de producție (și de distribuție) ale cinematografului și televiziunii ;
– sectorul administrativ ;
– un al treilea sector care privește activitățile prin asociere cum ar fi cele ale organismelor comerciale și industriale.

Am reținut, în special pentru editori :
– *Arhivele de producție,* constituite de către Arhivele Filmului de la Centrul Național al Cinematografiei (CNC), Institutul Național al Audiovizualului (INA) care administrează fondurile fostului ORTF și cele ale canalelor publice de televiziune din 1974 sau cele ale unor producători importanți, ca Pathé sau Gaumont.

Mai pot fi menționate și alte arhive : ale Centrului Național de Cercetare Științifică Audiovizual (CNRS), ale Întreprinderii Cinematografice și Fotografice a Armatei (ECPA), ale Ministerului Agriculturii și Pescuitului și ale Muzeului departamental Albert Kahn.
– *Arhivele naționale și departamentele* „își concentrează activitatea asupra unor documente ce nu sînt opere difuzate pentru public, ci primite sau produse de organisme publice sau private pentru uz intern" (de exemplu, înregistrarea procesului lui Klaus Barbie la Arhivele Naționale).
– *Colecțiile* publice sau private. Le citățm, de pildă, pe cele ale Cinematecii franceze, ale Centrului Național al Arhivelor Publicității și pe cele ale Videotecii din Paris.
– *Colecțiile bibliotecilor,* specializate sau nu, destinate împrumutului sau consultării pe loc. De reținut puternica dezvoltare a mediatecilor (în special cele ale

[1] Michel Melot, în *Les Images dans les Bibliothèques, op. cit.,* face toate precizările privind accesul posibil la sursele citate ; Levy (M.-F.) și Lochard (G), „Sources audiovisuelles du temps présent", *Médiascope,* nr. 7, mai 1994 ; *Guide des collections audiovisuelles en France, INA, CNC, BNF,* Paris, CFPJ, 1994.

BPI, Villette, mediateca Federico Fellini din Montpellier – privind lumea mediteraneană –, ale videotecii din Bordeaux-Aquitaine şi din 173 de biblioteci publice în 1994).

– *Bibliotecile universitare*, ale căror colecţii „sînt constituite în general în scop pedagogic". Michel Melot le citează cu precădere pe cele din Paris-VIII-Saint-Denis, Biblioteca Interuniversitară de Medicină şi Biblioteca de Documentare Internaţională Contemporană. Adăugăm că bibliotecile universitare pot primi producţiile unui serviciu audiovizual al universităţii.

Amintim că drepturile pentru imagini în mişcare aparţin producătorului sau posesorului dreptului (legea din 3 iulie 1985), dacă opera nu aparţine domeniului public, iar orice reproducere trebuie să facă obiectul unei autorizări prealabile.

Depozitul legal al filmelor produse de editori se face la CNA, în timp ce celelalte suporturi (fonograme, videograme, documente multimedia şi informatice) depind, ca şi pentru carte, de Biblioteca Naţională a Franţei.

Muzeele, instituţiile şi organismele culturale

Muzeele, instituţiile şi organismele culturale au adoptat adesea practicile şi uzanţele agenţiilor fotografice : e posibil ca, respectîndu-se anumite reguli precise, să se efectueze înregistrări de imagini speciale în muzee (care nu sînt scutite de o plată a drepturilor), căci majoritatea dispune de propriile fonduri iconografice şi împrumută filme color. Marile biblioteci respectă aceleaşi proceduri. Or, toate aceste fonduri ţin de patrimoniu. Este oare acceptabil ca instituţiile culturale să se transforme în centre de profit?

În fine, în capitolul X ne vom ocupa de ADAGP, societate de percepere a drepturilor pentru operele artiştilor (pictori, sculptori, gravori, arhitecţi etc.)[1] ce nu depind de domeniul public.

Ne dăm seama că gestionarea tuturor acestor posesori de drepturi, numai din domeniul ilustraţiei, reprezintă un mare efort, deoarece chiar şi cele mai călite echipe editoriale sînt puse permanent în faţa unor dificultăţi şi capcane, totul amplificat de multimedia.

[1] În 1966, SPADEM se afla în suspendare de plată.

CAPITOLUL VI

De la devize la calculele de exploatare estimative

I. CEREREA DE DEVIZ

Între studiul unei lucrări complexe – conform unei noi formule – şi pînă la ultima operaţiune de terminare a sa se succed mai multe calcule de control al preţurilor de cost, începînd cu devizul preliminar şi sfîrşind cu preţul definitiv stabilit de producţie, după închiderea „dosarului lucrării". Acest preţ îl va determina pe cel de vînzare după o procedură frecvent adoptată, cea a calculului de exploatare estimativ.

• *Pentru cărţile cu text*, de exemplu romane sau eseuri, preţul estimativ se va face „prin analogie", consultînd preţurile de cost definitive ale unor lucrări similare recent publicate. Această modalitate nu oferă precizie totală, deoarece fiecare lucrare are ceva aparte. Poate fi acceptată în cazuri de urgenţă, însă se va ţine seama de schimbările ce pot interveni în situaţia în care manuscrisul mai pretinde o revizuire sau dacă tehnoredactarea ori culegerea nu se fac după o formulă standard.

Un deviz corect întocmit înseamnă siguranţă.

• *Pentru cărţile ilustrate ca şi pentru lucrările necesitînd o rescriere sau intervenţia diverşilor colaboratori specializaţi*, cererea de deviz este absolut necesară. În multe cazuri, această primă abordare va duce la nevoia de a se restudia formula editorială, de a se reduce anumite operaţii socotite ca excesive, ba chiar, după discuţii cu şeful de deviz sau cu cel de producţie, să se caute şi să se aleagă o prezentare mai bine adaptată şi/sau alte proceduri tehnice şi grafice. Astfel, se impune a fi întocmite unul sau mai multe noi devize de control.

Apoi, după acceptarea devizului de studii, responsabilul editorial sau controlorul său de gestiune va face mai multe calcule de exploatare estimative. În funcție de variațiile tirajelor avute în vedere, prețul de cost și prețul de vînzare public se vor modifica ; economia generală a cărții va fi precizată prin apropieri succesive.

Prima cerere de deviz va corespunde, deci, oricît de precisă ar fi, unui „deviz estimativ", din care vă propunem două modele, unul pentru carte cu text și altul pentru o lucrare ilustrată.

Comentariile ce însoțesc aceste cereri de deviz vor permite evidențierea multor probleme tehnice[1] sau de altă natură. De asemenea, vă vom atrage atenția asupra unor capcane clasice.

[1] Cititorii mai puțin obișnuiți cu producția vor găsi lămuriri în capitolul următor.

CERERE DE DEVIZ CARTE CU TEXT / BROŞATĂ

Data .....

DEVIZ nr. .....

Responsabil editorial .....
Departament .....
TIRAJ ..... ex. + valoarea următoarelor 1.000
Data de publicare .....

TITLU .....

Codul lucrării .....
Autor(i) .....
Colecția * .....
Format rotunjit ..... × ..... mm

COSTURI FIXE

Rescriere *	..... F	
Tehnoredactare	..... F	
Lecturi	..... F	
Drepturi de reproducere texte *	..... F	
Culegere la calculator *	..... F	
Culegere		
Machetare (sau PAO)[1]	..... F	***
Fotoexpunere *	..... F	***
Prelucrare / laser / fotocxpunere *	..... F	***
Corecturile autorului **	..... F	
Corecturile pentru bunul dc tipar **	..... F	
Fotogravură liniară, să se precizeze formatele	..... F	***
Machetă copertă	..... F	
Drepturi privind documentele de pe copertă *	..... F	
Fotogravura coperta 1/2/4 culori *	..... F	***
Probă culoare copertă	..... da/nu ..... F	***
	TOTAL[2] ..... F	

→

* Ştergeți mențiunile inutile.
** Estimare (facultativă) a editorului.
*** Evaluare a serviciului de producție.
[1] A se preciza numărul dc semne.
[2] Fără costuri fixe hîrtie, tipărire, finisare.

SPECIFICĂRI

Tipărire text	1/2 culori *
Tipărire copertă	1/2/4 culori *
Celofanare copertă *	da/nu *
Lăcuire copertă *	da/nu *
Hîrtie text	..... g .....
Hîrtie copertă	..... g .....
Broşare (cu clape) *	cusut/lipit *
Ambalare *	în folie retractabilă cu bucata * sau ..... exemplare

DREPTURI DE AUTOR

AVANS din drepturile proporţionale *	..... F
Procentaj din drepturile de autor * din preţul de vînzare HT	..... %

(sau)

ACHIZIŢIONARE FORFETARĂ A MANUSCRISULUI * ..... F

Atragem atenţia cititorilor asupra prezentării celei de a doua „cereri de deviz" privind o lucrare ilustrată, ce necesită un inventar al (aproape) tuturor situaţiilor ce pot fi avute în vedere.

Pentru facilitarea înţelegerii sale, am considerat că e mai bine să o împărţim în două documente succesive :

– În primul formular sînt trecute, pe lîngă caracteristicile lucrării, totalitatea poziţiilor şi costurilor ţinînd de concepţie/realizare editoriale, precum şi comentarii privind aceste costuri fixe[1].

– Cel de-al doilea formular se referă doar la poziţiile şi costurile de producţie, deosebind costurile fixe de cele variabile[1]. În fine, am intervenit şi noi cu diverse comentarii.

În practica curentă, această divizare (concepţie/producţie) se contopeşte într-un singur formular destinat celui ce întocmeşte devizul, o evidenţă pentru orice redactor experimentat.

[1] Despre deosebirea dintre costurile fixe şi cele variabile, vezi p. 294.

CERERE DE DEVIZ LUCRARE ILUSTRATĂ

A. CONCEPȚIE ŞI REALIZARE EDITORIALE

Data .....

Deviz de studiu nr. .....
Responsabil editorial .....
Departament * .....
Tiraj ..... ex. Data de publicare .....

Titlu .....
Codul lucrării .....
Autor(i) .....
Colecție * .....

I. PREZENTAREA LUCRĂRII

A. Cartonată / Legată *

Format finisat al blocului interior ..... × ..... mm
Cartonare compactă (material pentru legare) .....
Grosime carton .....
Ştanță de aurit * cotor ..... coperta I ..... coperta IV .....
Supracoperta * ..... Rhodoid ** .....
Cotor pătrat / cotor rotund *
Capitalband * Semn de carte *

Număr de pagini .....
Pagini de gardă incluse / pagini de gardă neincluse *
Fascicule suprapuse cusute ață / cotor lipit *
Fascicule intercalate cusute metal / cusutură pe mijlocul falțului *

B. Broşată *

Format finisat ..... ×..... mm

Număr de pagini .....
Copertă cu clape / fără clape * Supracopertă *
Fascicule suprapuse cusute ață / cotor lipit *
Fascicule intercalate cusute metal / ață / cotor lipit *

* Ștergeți mențiunile inutile.
** Material plastic pe bază de acetat de celuloză n. trad.

II. COSTURI DE EDITARE

Texte. Drepturi

Buget de cercetare * ..... F
Colaboratori interni * ..... F
În colaborare cu un packager * (a se preciza prestațiile)
..... F
• Avans din drepturile proporționale *
..... F
Procentaj din drepturile de autor * .....% (din prețul public HT)
(sau)
• Achiziționare forfetară a manuscrisului *
..... F
Achiziționare documentație / onorar documentarist *
..... F
Rescriere ..... F
Lecturi (manuscris + tipar de probă)
..... F
Consilier(i) tehnic(i) * ..... F
Reproducere de texte protejate * ..... F
Nouă culegere la calculator a textului * ..... F

Machete / Iconografie

Conducere artistică * ..... F
Pre-macheta * (în creion) ..... F
Macheta pentru prima corectură ..... F
Macheta definitivă ..... F
PAO * ..... F
Montare de execuție pentru gravură * ..... F
Desene schițate în creion * ..... F execuție * ..... F
Fotografii (înregistrări de imagini speciale) * ..... F
Onorarii documentarist-iconograf * ..... F
Secretariat / gestionarea iconografiei * ..... F
Drepturi de reproducere foto (a se preciza întinderea drepturilor) *
..... F
Cartografie (filme incluse / filme neincluse) * ..... F
Macheta copertă / supracopertă * ..... F
Diverse ..... F

TOTAL ..... F

COSTURILE DE CONCEPȚIE ȘI DE REALIZARE

I. Prezentare

Cifra de tiraj : în cele mai multe cazuri nu e definitiv fixată. Deci, pot fi menționate cifra cea mai mică și cifra cea mai mare.

În mod sistematic, cel ce întocmește devizul va evidenția costurile fixe și variabile (v. mai jos) privind devizele sale consecutive. În funcție de cifrele ipotezelor de tiraj, editorul va putea efectua mai multe calcule pentru stabilirea conturilor de exploatare estimative.

Titlul lucrării : între prima lectură și tiraj, titlul variază adesea. Numărul de cod-lucrare constituie o măsură de securitate și o comoditate pentru contabilitatea analitică. Să fie numărul ISBN deja disponibil ?

Cartonată sau broșată : chiar dacă formula pare fixată, pentru multe lucrări e bine să se ceară costul ambelor versiuni. Un preț prea ridicat poate modifica decizia finală.

Format finisat (sau format rotunjit) : fălțuite, asamblate, lipite sau cusute, fasciculele constituind cartea vor fi tăiate (fasonate) pe trei părți (tăietură de 4–5 mm).

Material pentru legare : de la cel mai comun (hîrtie, celofanată sau lăcuită) la cele prețioase (mătase, piele). Între ele domnește gama materialelor textile și plastice.

Ștanță de aurit : pentru poleirea (cu aur, în sec sau folie de aur) decorurilor și titlurilor pe cotor sau coperte, legate industrial.

Cotor rotund sau pătrat : condițiile de fabricare sînt aproape identice. În formula rotunjită, fasciculele sînt decalate unele față de altele.

Numărul de pagini : dacă este nesigur, să se ceară în același timp și prețul unei fascicule suplimentare (de 16, 24, 32 sau 64 de pagini, conform formulei de pliere alese). Mașinile de tipărit recente permit o mai mare flexibilitate de utilizare pentru cărțile cu text.

Orice variație va atrage după sine modificări mai mult sau mai puțin proporționale (privind costurile de editare, de culegere/fotogravură, hîrtie, tiraj, finisaj).

Pagini de gradă incluse/pagini de gardă neincluse : sînt incluse în hîrtia calculată pentru tiraj sau sînt adăugate ? A doua opțiune e mai costisitoare (hîrtie + eventuala tipărire + montaj).

Cusut cu ață sau cotor lipit : prima formulă e veche de o jumătate de mileniu, cea de a doua de o jumătate de secol. Diferența de cost pentru cusut cu ață e apreciabilă.

Fasciculele sînt intercalate sau suprapuse ?

Clape de copertă : să se precizeze dacă coperta necesită clape. Această opțiune pretinde executarea unui riț pentru a se ușura îndoirea clapelor și are drept consecință o ușoară mărire a prețului de cost.

Banderolă publicitară : să fie luată în calcul, chiar dacă e o decizie de ultim moment.

II. Costuri de editare

Buget de cercetare : timpul folosit de diverși colaboratori interni și din afara editurii pentru studierea unei noi formule de lucrare sau de colecție (înaintea oricărei decizii) poate face obiectul unui buget special. Suma va fi trecută în contul lucrării sau repartizată pe *x* volume, după (eventuala) acceptare a proiectului.

Unele probe făcute în redacție cu ilustrațiile, unele machete pentru culegere/fotogravare pot duce la creșterea costurilor. Mai ales dacă machetele, considerate nesatisfăcătoare, sînt refăcute de mai multe ori.

Luarea în calcul a colaboratorilor interni : măsură destul de recentă, grija de a se ține evidența costurilor reale poate duce la decontarea orelor echipei editoriale interne. E o măsură justificată mai mult pentru lucrările foarte importante, căci fiecare își subevaluează timpii de intervenție.

În schimb, sistematizarea acestei măsuri pe întregul program suscită o anumită rezistență a echipei și duce la decontări de ore foarte aproximative, ca să nu spunem înșelătoare, cînd lucrarea depășește cu mult bugetul estimativ ! O practică ocultă constă în transferarea anumitor depășiri asupra cărților „ușoare", pentru evitarea justificărilor anoste ! (Pînă nu de mult, erau luați în calcul doar colaboratorii externi.)

Colaborarea cu un packager : se calculează costul global al intervenției unui packager. Este esențial a se preciza întinderea prestațiilor, foarte variabile. Se vor evita formulările globale, precum „își asumă întreaga prestație editorială".

Achiziționarea textului : înseamnă remunerarea autorilor plătiți cu o sumă stabilită dinainte (și nu sub forma drepturilor de autor proporționale), mai ales pentru operele colective. E bine să se prevadă un mic procent de majorare pentru accidente inevitabile (texte refuzate și, adesea, parțial plătite).

Achiziționarea și studierea documentației (cercetări în biblioteci, bibliografii exhaustive, cumpărarea de cărți, de reviste etc.). Remunerarea documentaristului include și controlul textelor, al statisticilor etc. (A nu se confunda cu poziția documentare iconografică.)

Rescriere : o funcție greu de prestabilit și de cuantificat în devizul de studiu. În schimb, atunci cînd e vorba de o operă colectivă, ar fi o lipsă de prevedere să fie subestimată.

Lecturi (corecturi) : Ca și pentru machetă/paginare, sutele de mii sau milioanele de semne (pentru rescriere, tehnoredactare, prima corectură, a doua corectură și bunul de tipar) reprezintă o poziție importantă, foarte des subevaluată. Ea poate ajunge la aproximativ o treime din costul achiziționării textului, chiar și mai mult.

Pentru rectificările făcute de autor, contractul prevede că ceea ce depășește 10% i se impută acestuia și se scade din viitoarele drepturi de autor. În cîte cazuri, însă, această facturare suplimentară a culegătorului i se impută realmente autorului ? În multe edituri, cheltuielile pentru corectură ating o medie de 20–25%.

Consilieri tehnici sau științifici : pentru lucrările specializate și enciclopedii, se impune o verificare a colaboratorilor ce țin de discipline multiple.

Reproducere a textelor protejate : suma totală poate fi mare pentru antologii, manuale școlare etc. Nu există nici un tarif convențional, iar într-o editură ele pot varia mult de la un autor la altul și în funcție de tiraj, așa încît e bine să fie precizat cu ocazia cererii dreptului de reproducere. În caz de reeditare, se va face o nouă plată. Editorul care acordă un drept de reproducere cere ca toate referințele lucrării să fie menționate (autor, titlu, numele redactorului, data de publicare).

Reamintim că ceea ce se numește „dreptul de citare"[1] este mai exact o îngăduință. El îi permite autorului și/sau editorului să reproducă aproximativ cinci rînduri de text, fără autorizare prealabilă și fără o plată a drepturilor.

[1] În dreptul englez : *fair dealing ;* în dreptul american : *fair use.*

Articolul L. 122-5 din Codul proprietății intelectuale precizează îndeosebi că „autorul nu poate interzice [...] cu condiția să fie clar indicate numele autorului[1] și sursa [...] analizele și scurtele citate justificate prin caracterul critic, polemic, pedagogic, științific sau de informare al operei în care sînt încorporate". Claude Colombet evidențiază că „legea, spune tribunalul, nu autorizează culegerea de citate ci ilustrarea prin citate"[2]. Această rezervă se referă deci la antologii, opere alese ori dicționare de citate : orice autor sau posesorul dreptului se poate opune la reproducerea unei selecții din textele sale. Astfel, Jean-Paul Sartre a refuzat să figureze într-un *Dictionnaire de citations*.

O nouă culegere a textului : este indispensabilă pentru textele supraîncărcate de corecturi, mulți culegători preferînd să reînregistreze sistematic dischetele de autor.

Direcția artistică : onorarii pentru directorul artistic din afara editurii (dacă nu beneficiază de un contract prevăzînd drepturi proporționale).

Machete : e de mirare să vezi menționate patru operații și se poate face totul pentru a le reduce ? E preferabil ca același machetator să execute aceste etape consecutive, dar, din cauza termenelor și chiar a baremelor, se recurge uneori la alți colaboratori. În PAO, aceste operațiuni sînt simplificate, însă necesită un timp îndelungat de execuție.

Desene : se va face deosebire între onorariile desenatorilor ce realizează schițe în creion – adesea pentru a da viață unei puneri în pagină – și cele ale ilustratorilor ce-și asumă execuția (dacă țin de drepturi proporționale, să se precizeze avansul și procentajele prevăzute).

Iconografie : pentru lucrările ce cuprind documente de origini diverse, a se prevedea :
a) cercetarea iconografică, gestionarea administrativă a dosarului pînă la bunul de tipar și returnarea documentelor ;
b) înregistrări de imagini speciale ;

[1] Omisiunea numelui autorului e considerată plagiat. *Cf. Revue internationale du droit d'auteur*, aprilie 1983.
[2] Claude Colombet, *Propriété littéraire et artistique et droits voisins, op. cit. ;* Bochuberg (Lionel), *Le Droit de Citation*, Paris, Masson, 1994. Această lucrare, cea mai completă, privește operele literare, artistice și fotografice, muzicale, audiovizuale, băncile de date, softurile și jocurile video.

c) totalul drepturilor de reproducere (pentru ediția în limba franceză) pentru fotografi, agenții, muzee, biblioteci, centre de documentare etc. ;
d) sumele pentru operele unor artişti ținînd de dreptul de autor (ADAGP) ;
c) dacă drepturile de la *c* şi *d* sînt dobîndite pentru toate țările, să se precizeze majorarea. (Idem pentru achiziționarea unor drepturi limitate la una sau două ediții străine ; mai departe, editorul are adesea interesul să obțină drepturile pentru întreaga lume.)

Cartografie : pregătirea, realizarea de hărți, precizîndu-se dacă cartograful :
– ia asupra sa documentele de executat, iar în acest caz să se prevadă o absolut necesară şedință cu serviciul de producție, punîndu-se la dispoziție una sau mai multe hărți de probă pentru a se evita la maximum haşurările şi succesiunile de contratipări ale filmelor gravate ;
– sau dă dischetele pentru fotoexpunere (PAO) ;
– sau realizează filmele de fotogravură. În acest caz, i se dau tehnicianului primele filme de probă pentru controlul densității.

Coperta, supracoperta, legătura : să se prevadă că e posibil ca mai multe machete să fie cerute diverşilor graficieni. Să se includă şi cheltuielile de culegere, de fototiraj al textelor şi executarea documentului destinat fotogravării. Atenție la eventualele drepturi fotografice şi la operele protejate prin dreptul de autor (chiar dacă sînt reluate în corpul lucrării).

Diverse : alte poziții nemenționate. Un total, variabil în funcție de importanța lucrării, este o precauție înțeleaptă. Unii editori aplică în mod sistematic pe devizul lor o rată de 5%. Parc mare, dar „calculul lucrării" definitiv, pe care-l va stabili producția şi controlul de gestiune, va arăta adesea, după publicare, o rată mai ridicată. Ezităm să recomandăm această măsură, căci editorul are supărătoarea tendință de a crede că depăşirile sale sînt dinainte aprobate.

Aşa cum am anunțat, în paginile următoare vom inventaria pozițiile referitoare la fabricarea lucrării.

B. COSTURI DE FABRICAȚIE
Urmare de la cererea de deviz pentru o lucrare ilustrată

CULEGERE / PAGINARE (modele de paginare alăturate) *
Text : număr de semne .....
Nivel de dificultate (texte ştiințifice, limbi străine etc.) .....
Dischete inclusc * .....
Legende : număr de semne .....
PAO * .....

FOTOGRAVURĂ
Fotogravură convențională sau digitală * .....
Duplicate de filme de primit * .....
Duplicate de filmc de realizat (lucrări din fond) *
.....
Număr de seturi dc corectură în alb-negru şi în culori .....

Număr de liniare: (în alb-negru, 2 culori sau 4 culori) *
pe pagină dublă ..... pagină plină .....
3/4 pagină ..... 1/2 pagină ..... 1/3 pagină ..... 1/4 pagină ..... 1/8 pagină .....

Număr de clişee cu raster: pe pagină dublă ..... pagină plină .....
3/4 pagină ..... 1/2 pagină ..... 1/3 pagină ..... 1/4 pagină ..... 1/8 pagină .....

Număr de clişee decupate după contur: pe pagină dublă ..... pagină plină .....
3/4 pagină ..... 1/2 pagină ..... 1/3 pagină ..... 1/4 pagină ..... 1/8 pagină .....

Număr de clişee cu raster / liniare combinate:
pe pagină dublă ..... pagină plină .....
3/4 pagină ..... 1/2 pagină ..... 1/3 pagină ..... 1/4 pagină ..... 1/8 pagină .....

Număr de policromii: (cktacromuri sau ilustrații) *
pe pagină dublă ..... pagină plină .....
3/4 pagină ..... 1/2 pagină ..... 1/3 pagină ..... 1/4 pagină ..... 1/8 pagină .....

Număr de gravuri duplex: pc pagină dublă ..... pagină plină .....
3/4 pagină ..... 1/2 pagină ..... 1/3 pagină ..... 1/4 pagină ..... 1/8 pagină .....

* Λ se anula mențiunilc inutilc.

Număr de hărți: (să se precizeze în alb-negru, 2 culori sau 4 culori)
pe pagină dublă ..... pagină plină .....
3/4 pagină ..... 1/2 pagină ..... 1/3 pagină ..... 1/4 pagină ..... 1/8 pagină .....

Coeditări / coproducții*:
prețul unui set de duplicate de filme pozitive pentru lucrare .....

TIPĂRIRE

Număr de pagini în alb-negru (sau o culoare) .....
Număr de pagini în 2 culori .....
Număr de pagini în 4 culori .....
TOTAL pagini .....

Coeditări / coproducții:
costul schimbărilor de plăci în alb-negru pentru o ediție străină .....

HÎRTIE

Tip ..... Gramaj ..... g/m^2
Hîrtie planşe: Tip ..... Gramaj ..... g/m^2

COPERTĂ (carte legată, pagina)

Fotogravură: (alb-negru sau o culoare, 2 culori, 4 culori) *
Tipărire: (alb-negru sau o culoare, 2 culori, 4 culori) *
Hîrtie: Tip ..... Gramaj ..... g/m^2
Celofanare sau lăcuire *

SUPRACOPERTĂ *

Fotogravură: (alb-negru sau o culoare, 2 culori, 4 culori) *
Tipărire: (alb-negru sau o culoare, 2 culori, 4 culori) *
Hîrtie: Tip ..... Gramaj ..... g/m^2
Celofanare sau lăcuire *
Procentaj de supracoperte suplimentare .....% (pentru exemplarele deteriorate, pentru cele omise de la aplicarea supracopertei, pentru publicitate etc.)

PAGINI DE GARDĂ *

Netipărite / tipărite *
Fotogravură: (alb-negru sau o culoare, 2 culori, 4 culori) *
Tipărire: (alb-negru sau o culoare, 2 culori, 4 culori) *
Hîrtie: Tip ..... Gramaj ..... g/m^2

AMBALARE ÎN CASETE să se precizeze simplă / dublă / imprimată în .., culori.

AMBALARE / PĂSTRARE, PROTECȚIE, TRANSPORT, PUNERE ÎN VALOARE

Ambalare în folie retractabilă pe bucată / în pachete de ..... exemplare *
Alt ambalaj .....
Cutii carton pentru ..... exemplare.

TRANSPORT (în caz de coeditare / coproducție, *cf.* contract) *

MACHETE ÎN ALB (număr de exemplare) .....

OBSERVAȚII .....

COMENTARII REFERITOARE LA COSTURILE DE FABRICAȚIE

Culegere / nivel de dificultate : de ex. numeroase intercalări de formule matematice, științifice, de semne speciale, culegeri în limbi străine, paginări cu albitură în jurul ilustrațiilor.
PAO : se vor face toate precizările privind prestațiile incluse (dischete pentru fotoexpunere, filmele textelor în pagină incluse, ilustrații integrate ori nu etc.).
Fotogravură convențională sau alta : după consultarea responsabilului tehnic, se va preciza dacă gravura va fi digitizată, mai ales dacă ilustrațiile lucrării vor fi reutilizate (în dimensiuni variabile) în alte publicații ale editurii.
Duplicatele de filme ce urmează a fi primite : în majoritatea cazurilor, această poziție ține de coeditare/coproducție. Să se menționeze prețul estimativ (anunțat cu ocazia negocierilor sau, mai sigur, cel precizat în contract).

Această rubrică se referă și la achizițiile de filme de hărți de la Institutul Geografic Național sau de la editori specializați.
Duplicatele de filme ce urmează a fi realizate : păstrarea în depozit a negativelor filmelor offset de pînă acum a devenit problematică în cele mai multe întreprinderi, din rațiuni economice. Reutilizarea negativelor prezintă interes pentru o serie relativ importantă de ilustrații... sau în caz de indisponibilitate/ de pierdere a documentelor.

Digitizarea gravurii oferă mai multe facilități, dar, dacă se dorește capitalizarea sa, amintim că va necesita o salvare regulată.

Numărul seturilor de tipare de probă pentru corectură : o permanentă sursă de probleme, căci fiecare set de tipare de probă fiind scump, editorul își limitează de multe ori cererea la un singur exemplar. Or, deseori este absolut indispensabil ca machetele de coeditări să fie prezentate cu un set de tipare de probă

montate. Încercați să le stabiliți dinainte numărul împreună cu responsabilul cu drepturile pentru străinătate.

Schimbarea plăcilor la alb-negru. Această mențiune se referă la eventuale vînzări de coeditări și la acorduri de coproducție. Indicarea acestui supliment pe deviz va permite responsabilului cu drepturile pentru străinătate să-și stabilească prețurile estimative de fabricație.

II. DE LA DEVIZELE ESTIMATIVE LA CERERILE DE OFERTĂ

Orice fabricant experimentat care-și compară devizele pe un an, are un al doilea simț ce-l ajută să aproximeze prețurile ; distanța între prima sa evaluare și realitate e adesea foarte mică. Indiferent că e contabil sau șef/adjunct de producție, el dispune de baremele principalilor săi furnizori sau, și mai bine, de un soft ce-i permit să estimeze rapid costurile. Această procedură nu-l scutește să recurgă la cererea de oferte.

În majoritatea cazurilor, producția lansează cereri de preț direct de la fabricanții/comercianții de hîrtie (sau de la angrosiști), de la fotogravori, tipografi și finisori. Anumite complexe grafice sînt echipate pentru a executa toate operațiunile de fabricare a celor mai complexe lucrări și mulți tipografi asigură, de asemenea, întregul lanț de fabricație, broșare și legare inclusiv. Mai amintim că sînt frecvente și cererile de ofertă către furnizorii străini.

Cu toate acestea, încheierea unor contracte de prestări servicii constituie o practică obișnuită, mai ales pentru ușurarea activităților de vîrf sezoniere. Editorul nu e întotdeauna pregătit pentru această schimbare, de aici și importanța controlului permanent al producției.

- Alte observații privind examinarea devizului estimativ

După studiile pregătitoare, examinarea devizului estimativ reprezintă minutul adevărului. Din acest moment, editorul poate aprecia realismul sau nerealismul caietului său de sarcini. Dacă există depășire, el trebuie să se ferească de o eroare foarte răspîndită : să considere că prezentarea lucrării e perfect stabilită și să decidă o creștere a tirajului pentru a respecta prețul de cost dorit.

Editorul care cedează acestei ispite nu are decît de pierdut : uneori succesul justifică îndrăzneala, dar de cîte ori o relativă scădere a vînzărilor n-a sancționat această opțiune... Am rămîne uimiți dacă s-ar efectua, la editori, un calcul al tuturor excedentelor de tiraj dictate de un optimism subit. Costurile financiare și, respectiv, cele de stocare, încarcă în mod deosebit bilanțul.

Pe de altă parte, orice editor a scos uneori un tiraj prea mic pentru anumite lucrări foarte bine vîndute sau a avut de suportat cheltuieli mari la începerea tipăririi (mai ales pentru cărțile ilustrate în culori), iar ispita de a evita acest eventual supracost reprezintă o „excelentă" scuză. Cu atît mai mult cu cît best-seller-urile (neprevăzute) au atras după sine, în plus, dezechilibre în stoc și de vînzare. Nu vom obosi să repetăm că fiecare carte e o aventură unică...

Costurile fixe și costurile variabile

• *Costurile fixe (sau costuri de creație)* formează totalul cheltuielilor incompresibile, indiferent de tirajul cărții. Ele sînt incluse și apar limpede în modelul de cerere de deviz :
– costuri editoriale ;
– culegere ;
– fotogravură ;
– costurile de pornire (pregătire, gravare și montaj al plăcilor imprimante pentru offset sau gravare a cilindrului în heliogravură) ;
– cantitatea de hîrtie necesară – sau adaosul pentru reglare – (mai importantă pentru tipărirea în culori) înainte de a fi atinse normele de calitate cerute de tipărire și finisare (fălțuit, asamblare, broșare sau legare).

„Plusul de hîrtie pentru tipograf" este în medie de 150 de coli pentru alb-negru și de 400 de coli pentru tipărirea în patru culori (pe o parte a colii imprimate).

• *Costurile variabile (sau costuri proporționale)* sînt legate de tiraj și sînt reprezentate de :
– hîrtie ;
– numărul de ore-mașină pentru tipărire, decontate în general per mia de coli ;
– finisare ;
– ambalarea, expediția și eventualele asigurări și, pentru achiziționări/vînzări de cocditări, eventualele taxe vamale.

În privința hîrtiei, e recomandabil să se adauge un ușor excedent de coli pentru acoperirea unor inevitabile accidente produse de mașină. Uzanțele prevăd un procentaj în jur de 1,5% pentru alb-negru și 3,5% pentru un tiraj în patru culori (pe o parte a colii tipărite).

I. Devizul definitiv

Un responsabil editorial cu experiență va lăsa să treacă o zi sau două mai înainte de a trece la reexaminarea devizului său estimativ, poziție cu poziție.

E mai prudent ca pe cererea de deviz să figureze un decont precis al cheltuielilor editoriale, mai ales cele pentru achiziționarea manuscrisului. În mod

frecvent, după ce a făcut diverse estimări (etapele succesive trebuie menținute, clasificate și datate, această precauție urmînd a ușura mult unele revizuiri ale devizului), editorul menționează o sumă globală.

E o măsură de prudență ce privește și ilustrația. La fel de important este ca în devize să fie evidențiate costurile unitare ale fotogravurii. Și aici, menționarea unei sume globale e periculoasă. Atunci cînd examinează devizul, editorul își dă mai exact seama de costurile respective. Iar dacă încearcă, pentru a mai diminua, de exemplu, poziția fotogravură, să stabilească un calcul proporțional, el poate comite o eroare de apreciere. O poziție de fotogravură detaliată îl determină să corecteze diverse ipoteze, fără a recurge sistematic la economist pentru alte studii preliminare. Cu obligația imperioasă de a-i remite, pentru un al doilea deviz – și în scris, în propriul interes –, toate modificările aduse primului.

Cererile de modificări pot fi impuse și de direcția generală sau de controlorul de gestiune, dacă lucrarea a fost deja programată și inclusă în bugetul pe anul în curs ori următor.

Pentru lucrările complexe, a căror concepție/realizare se întinde pe o perioadă mai lungă, se obișnuiește să se întocmească un deviz de control asupra machetei de paginare, înainte de gravură. Desigur, multe accidente pe parcurs sînt iremediabile, mai ales pentru costurile de achiziționare a manuscrisului și de culegere/corecturi, dar mai rămîne o oarecare latitudine pentru limitarea altor depășiri. În acest stadiu se mai pot aprecia unele abateri, de exemplu o fasciculă suplimentară, deoarece indexurile și sumarele vor reprezenta un număr mai mare de pagini decît cel prevăzut. Asta, așa cum am văzut, pentru a nu lua decizia de a se culege indexurile și bibliografiile cu corp 6 fără spații între rînduri. Nu avem însă pretenția de a inventaria toate riscurile !

Dăm mai jos un model de deviz estimativ sau definitiv. Cum orice document are o viață autonomă și nu e recomandabilă raportarea la cererea de deviz pentru detalierea fiecărei poziții, să nu surprindă faptul că reapar rubrici deja amintite, de data aceasta, însă, într-o formă ușor concentrată.

Important este ca la întocmirea devizului să se menționeze clar cheltuielile de pornire[1] pentru hîrtie, tipărire și finisare. Referindu-ne la paginile consacrate continuării de tiraj ne vom da seama că aceste cifre sînt date esențiale. Dacă, la primirea devizului, editorul are ca obiectiv prioritar cunoașterea prețului de cost al primei ediții, o rapidă cercetare a costurilor fixe de pornire îi va oferi un prețios reper pentru calcularea prețurilor unei eventuale continuări de tiraj.

[1] Numite și „cheltuieli de începere a tipăririi" sau „cheltuieli de reglare".

DEVIZ DE EDITARE / FABRICARE

Data .....
Deviz estimativ * nr. ..... / Deviz definitiv * nr. .....
Responsabil cditorial .....
Departament * .....
Tiraj ..... ex. Data dc publicare .....

TITLU .....
Cod lucrare .....
Autor(i) .....
Colecție .....

Format rotunjit .... × ..... mm
Număr de pagini ..... (pagini de gardă incluse ori adăugate *) sau :
Număr de pagini text ..... (în ..... fascicule de ..... pagini)
Număr de planşe ..... (în ..... fascicule de ..... pagini)

COSTURI FIXE

TEXT

Buget pentru cercetare ..... F
Colaboratori interni ..... F
Colaborare cu un packager (a se preciza prestațiile) ..... F
Achiziționarea manuscrisului
(fără avansul convenit asupra drepturilor proporționale) ..... F
Achiziționarea de documente / onorarii documentarist ..... F
Rescriere ..... F
Lecturi ..... F
Consilier(i) tehnic(i) ..... F
Rcproducere texte protejate ..... F
Noua culegere a textului ..... F
Total ..... F

MACHETE / ICONOGRAFIE

Direcție artistică ..... F

* A se omite rubricile inutile

Machete / paginare / PAO * ..... F
Desene (afară de avansul din drepturile proporționale) ..... F
Fotografii (înregistrări de imagini speciale) ..... F
Onorarii documentarist-iconograf ..... F
Drepturi de reproducere foto
(limba franceză / limbi străine) * ..... F
Cartografic (filme incluse / filme neincluse) * ..... F
Machetă copertă / supracopertă ..... F
Diverse ..... F
Total ..... F

CULEGERE (corecturi în șpalt / în pagină) *
Număr de semne text ..... de legende .....
Număr de semne index .....
PAO * ..... Fotoexpunere * .....
Total ..... F

FOTOGRAVURA

a) în text :
Număr de liniare : ..... (1 culoare / 2, 4 cul.) *
..... pagina dublă ..... pagina plină
..... 1/2 pagină ..... 1/4 de pagină .... F

Număr de clișee cu raster : .....
..... pagina dublă ..... pagina plină
..... 1/2 pagină ..... 1/4 de pagină .... F

Număr de clișee cu raster/liniare combinate : ..... decupate după contur .....
..... pagina dublă ..... pagina plină
..... 1/2 pagină ..... 1/4 de pagină .... F

Număr policromii : .....
..... pagina dublă ..... pagina plină
..... 1/2 pagină ..... 1/4 de pagină .... F

b) planșe

Număr policromii : .....
..... pagina dublă ..... pagina plină
..... 1/2 pagină ..... 1/4 de pagină .... F

COPERTĂ / SUPRACOPERTĂ *
Număr de documente (protejate *) în policromie : ..... F
Total .... F

COSTURI DE REGLARE (Tipărire / hîrtie / finisare) ..... F

Total costuri fixe .... F

COSTURI VARIABILE

TIPĂRIRE 1.000 ex.
text : ..... pagini în 1 / 2 / 4 culori * .... F
planşe : ..... pagini în 1 / 2 / 4 culori * .... F
pagini de gardă * .... F
copertă / supracopertă * .... F
Total 1.000 ex. .... F
Total (costuri de pornire + 1.000 ex.) .... F

HÎRTIE 1.000 EX.
text ..... g ..... F
planşe ..... g ..... F
pagini de gardă ..... g ..... F
copertă / supracopertă ..... g ..... F
Total 1.000 ex. .... F
Total global (costuri de pornire + 1.000 ex.) .... F

FINISARE 1.000 EX.
copertă / supracopertă .... F
celofanare .... F
pagini de gardă .... F
material de legătură .... F
legare .... F
ambalare în folie retractabilă .... F
Total 1.000 ex. .... F
Total global (costuri de pornire + 1.000 ex.) .... F

Total costuri de pornire .... F
Total costuri per 1.000 ex. .... F
Investiţie (× 000 ex.) .... F

Stabilirea prețului de cost

Cu un astfel de deviz, responsabilul editorial are toate elementele care-i permit să-şi stabilească prețul de cost în funcție de tirajele variabile avute în vedere :

1) calculînd totalul costurilor fixe (costuri editoriale, culegere, fotogravură) + totalul costurilor de pornire (hîrtie, tipărire, finisare) = ... F

2) înmulțind totalul costurilor pentru 1.000 de ex. cu x mii de exemplare ..... F

3) adunînd cele două totaluri, ce vor fi împărțite la numărul de exemplare al tirajului, adică un preț unitar de ..... F.

Pentru neinițiați, dăm un exemplu :
total costuri fixe : 320.000 F
total costuri de pornire : 45.000 F
costuri pentru 1.000 ex. : 27.000 F
tiraj : 5.000 exemplare
adică o investiție de :
320.000 F + 45.000 F − 135.000 F (27.000 F × 5.000 ex.) = 500.000 F

şi un preț unitar de $\frac{500.000\ F}{5.000\ ex.} = 100\ F$

- Devizul, coeficientul şi decizia de publicare

Devizul şi coeficienții de multiplicare mai erau în uz aproape în toate editurile pînă în anii 1970/1980, dar apariția controlorilor de gestiune le-a făcut aplicarea mai mult sau mai puțin perimată.

Se spune despre Gaston Gallimard că nu se despărțea niciodată de un carnețel unde însemna prețurile de cost ale cărților sale precum şi coeficienții aplicați, urmînd exemplul unor excelenți editori ce-şi dovediseră astfel calitățile de gestionari vreme de cinci secole. Acest coeficient se deosebea în funcție de editură, de producția sa şi de piețe.

Atunci cînd cifra de afaceri şi rezultatele anuale scădeau, în editură era de la sine înțeles că trebuia revizuit şi mărit coeficientul. Creşterea continuă a cheltuielilor de difuzare/distribuție, începînd cu sfîrşitul ultimului război, a condus îndeosebi la aceste majorări.

Vom vedea limitele acestui mod de fixare a prețului de vînzare, însă toată lumea ştie că el se perpetuează, în pofida riscurilor unor scăpări de sub control.

II. De la contul de exploatare estimativ la preţul de vînzare estimat

Fiabilitatea devizului este neapărat necesară pentru a se începe studiul unei reproduceri posibile sau a unui cont de exploatare estimativ (Cep) a unei lucrări sau chiar a unei colecţii. Dacă, ţinîndu-se seama de „valorile corectate", sînt considerate necesare mai multe devize, acelaşi lucru e valabil şi pentru Cep, al cărui model îl dăm mai jos.

Primii parametri variabili ce trebuie luaţi în considerare sînt preţul de vînzare public, previziunile privind vînzarea, tirajul, la care se adaugă multe alte poziţii ce urmează să le analizăm. În prealabil însă, e nevoie să reglementăm problema aplicării drepturilor de autor.

Drepturile de autor. E bine să reamintim că prin „drepturi de autor" se înţeleg remunerările autorului, ilustratorului şi chiar a coordonatorului de colecţie. *Codul proprietăţii intelectuale* dă o listă mai lungă a beneficiarilor.

Dacă „autorii" sînt remuneraţi cu o sumă stabilită dinainte, retribuţia lor figurează în deviz la poziţia „achiziţionarea manuscrisului/ilustraţiei etc.". În realitate, ea este integrată în Cep (dar nu neapărat, din motive pe care le dăm mai jos).

Dacă autorii au contracte de drepturi proporţionale, ei beneficiază în general de avans. La fel ca pentru procentaje, suma totală a avansurilor variază foarte mult : de exemplu, ele pot ajunge la o treime, o jumătate sau chiar la totalul drepturilor băneşti prevăzute pentru prima ediţie. Editorul poate aprecia dacă ele trebuie aplicate în totalitate în Cep, pentru atenuarea riscurilor de vînzare în pierdere.

Avansurile, însă, pot depăşi cu mult (iar cazul nu e rar) speranţele de vînzare ale primei ediţii, mai ales cînd e vorba de un autor celebru sau de o lucrare deosebit de importantă. În acest caz, editorul îşi asumă riscul de a repartiza avansurile în contul viitoarelor reeditări, cesiuni de traduccre/coeditare, ediţie de club sau curtaj şi chiar al produselor cesiunii ca pre- sau post-publicare, fără a omite, pentru anumite categorii de lucrări, drepturile audiovizuale.

Dacă acordurile de traducere, coeditare sau pentru cluburi sînt perfectate înainte de lansarea lucrării şi a stabilirii contului de exploatare estimativ, se obişnuieşte ca în respectivul cont să figureze beneficiul acestor cesiuni, ce contribuie mult la verificarea exactităţii avansurilor.

Dar, în numeroase situaţii, aceste acorduri (sperate) nu sînt încă încheiate şi, chiar dacă Cep e stabilit pe trei ani, aceste eventuale beneficii produse de cesiune nu vor fi înscrise. În cazul unui adevărat succes, ele vor compensa optimizările legate de rezultatele decepţionante ale altor lucrări !

Prudenţa gestionarului îl îndeamnă să se asigure la maximum ; dar dacă această regulă s-ar fi aplicat întotdeauna, lansarea multor cărţi (de succes) n-ar fi avut loc. La vremea sa, Hachette fusese invitat de Gaston Gallimard să

încheie un contract pe din două pentru *Autant en emporte le vent*. Costurile pentru traducere/culegere au fost considerate prea mari de către Hachette, care a declinat oferta. Iar Gallimard a avut o mie de motive să se felicite pentru asta ! Orice editor păstrează în memorie exemple de colecții care, la începutul lor, nu răspundeau speranțelor și s-au afirmat după publicarea mai multor volume.

Prețul de vînzare este încă, în acest stadiu, o estimare a editorului, dar studii preliminare efectuate împreună cu serviciul de marketing/comercial îl pot stabili.

Un veșnic subiect de mirare este expresia tot timpul repetată de „preț de piață". Desigur, acesta poate depinde de factori obiectivi pentru lucrările de mare difuzare (deși variațiile de preț ale edițiilor format de buzunar îi dovedesc relativitatea) sau pentru manuale școlare. Ne oprim aici cu exemplele, căci fiecare casă de editură – și pentru toate categoriile de cărți – își fixează praguri pe care să nu le depășească. Inflația, puternică o vreme, a contribuit la un soi de scară a acestor praguri, dar s-a constatat și că, într-o perioadă mai stabilă, aceste „prețuri medii" sufereau reale depășiri la multe categorii de cărți.

Astfel, cartea de artă a trecut mai multe praguri zise critice în ultimii ani : or, criza actuală depinde de aceste depășiri sau de subita concurență a lui Taschen și a omologului său francez ? Sau de succesul cataloagelor de muzee care, așa cum am amintit deja, absorb o parte substanțială a clientelei ?

Alt exemplu : care editor n-a urmărit realizarea unei cărți cu preț fixat și, fie din cauza unor costuri neprevăzute, fie pentru că scade prudent tirajul sau dorește să fixeze un punct mort asupra unui număr mai mic de vînzări, ridică sensibil prețul de vînzare în momentul bunului de tipar, fără a ține seama de cei ce-i prezic eșecul ? Și, împotriva tuturor sumbrelor preziceri, succesul garantează justețea pariului său... În caz de eșec, rezultatele mediocre ale lucrării vor fi atribuite acestei majorări de preț, în vreme ce respingerea pieței ar putea fi explicată de cu totul alte motive.

Prima lucrare a unei colecții trebuie să formeze obiectul unei mari atenții. Sigur că se poate considera că punerea la punct a prototipului a necesitat un plus de efort editorial și că titlurile următoare vor beneficia de un model. Dar, dacă pentru o colecție omogenă e fixat un preț de vînzare, trebuie să ne asigurăm că volumele următoare nu vor suferi depășiri. Ceea ce este o situație destul de frecventă.

Normele stabilite vor fi ele realiste conform temelor și totalului de ilustrații necesare, iar numărul de pagini, inițial fixat, va fi întotdeauna respectat ? Inițierea unei serii de cărți de artă cu reproduceri ale unor creatori ținînd de domeniul public sau, pentru o altă carte, de drepturi ale ADAGP diminuează sensibil

marja de beneficiu. De asemenea, un foarte bun prim autor poate acoperi costurile de punere la punct şi de rescriere ce se vor dovedi necesare pentru lucrările următoare. Exemplele se pot înmulți.

Previziunile de vînzare. Ele sînt în general fixate de serviciul de marketing/comercial. E o măsură înțeleaptă, fiindcă responsabilul editorial are tendința să le optimizeze estimarea. E de remarcat dificultatea de a le evalua în cifre pe un cont de exploatare estimativ, stabilit cu un an sau doi înaintea apariției unei cărți complexe după cîteva pagini de probă în machetă şi o copertă ! Chiar dacă titlul este original, chiar dacă beneficiază de un segment de piață liber, nu se ştie dacă un eventual editor concurent nu va lansa un titlu asemănător : după ce formulă ? la ce preț ? Şi, totuşi, editorul e constrîns să ia o decizie privitoare la angajarea programului.

Ce să mai spunem de editorul de manuale şcolare care, după cîteva teste pe machete, pe lîngă un eşantion de profesori, nu cunoaşte opțiunile şi deciziile concurenților săi şi, în plus, nici verdictul viitorilor referenți ? La fel, un editor ce lansează o carte sau o biografie cu ocazia unei aniversări – şi va crea evenimentul – trebuie să se teamă de mulțimea de titluri posibile ale rivalilor săi. Poate că el şi-a ales autorul ce-i va asigura succesul, dar un autor de best-seller ascunde întotdeauna şi un altul ! Multe umbre se strecoară între speranța că va fi cea mai bună lucrare şi realitatea pieței. Fără a uita că o confirmare a cititorilor se supune unor alte criterii.

Se poate obiecta că această contingență e legată de meseria de editor şi că legea reuşitelor/eşecurilor alternative, dominată adesea pentru întregul program de o aproape misterioasă reechilibrare, asigură sau nu sănătatea financiară a editurii. Fapt dovedit de realitate, cu cicluri de ani buni şi răi.

Dorim să insistăm însă asupra precarității mijloacelor puse în practică pentru aprecierea pieței. Între intuiția mai mult sau mai puțin împărtăşită de colaboratorii consultați şi unele teste, inaplicabile pentru multe proiecte, decizia depinde adesea de dorința de încercare a şansei.

Contextul economic nu e determinant întotdeauna. Astfel, mulți responsabili editoriali se miră de uşurința cu care au reuşit să impună cutare sau cutare proiect (cîteodată cel mai costisitor) ; sau că au de înfruntat o respingere legată, aşa cum am mai spus, de o perioadă nesigură sau de acceptarea recentă a unui cu totul altfel de proiect complex emanînd de la un alt departament sau sector.

Sigur că ansamblul de investiții posibile pentru o editură reprezintă un element capital, dar ce criterii obiective vor permite selecționarea unui proiect față de altul ? Există un răspuns : calitățile celui ce ia deciziile. Mai curînd avem impresia că vă propunem un sofism.

Pentru a încerca o clasificare a previziunilor de vînzare, cei răspunzători de Cep vor segmenta piețele : piața franceză (librăriile importante, librăriile mai mici, chioşcuri şi marile magazine), apoi vînzările la export, variabile, şi ele, de la un titlu la altul. În fine, vînzările prin corespondență, prin cluburi şi, pentru marile colecții, prin curtaj, vor trebui să fie analizate şi evaluate în cifre (cap. XII). Sînt tot atîția parteneri ce pot fi avuți în vedere la începerea studierii proiectului şi al căror răspuns va fi adesea hotărîtor pentru a se trece la realizarea sa. Adeziunea lor poate veni foarte repede pentru anumite cărți sau autori şi poate întîrzia pentru altele, căci şi ei fac studii de piață, intervenind uneori cu alte propuneri. În cazul unui acord, participarea lor va permite apariția rezultatului financiar corespunzător în contul de exploatare... fapt sesizat uneori doi sau trei ani mai tîrziu. Se mai poate întîmpla ca un anumit partener să pretindă prioritatea pentru publicare, iar serviciul comercial al editurii se va feri de acest lucru, mai ales dacă prețul de vînzare public (al clubului sau al VPC) este mai mic.

Pentru lucrările avînd drept element predominant ilustrația în culori, speranțele de coeditare pot contribui la decizia de publicare. Mai e nevoie ca răspunsul coeditorilor să nu fie prea diferit, iar tirajele să fie definitiv fixate. Co-tipărirea va aduce un beneficiu ? Unde trebuie să rişti, în momentul întocmirii studiului, în privința beneficiului din aceste vînzări ce va reprezenta poate o marjă substanțială vreme de mai mulți ani ?

Toate proiectele complexe – consumatoare de capitaluri mari – reclamă o serioasă consultare cu partenerii vînzărilor directe. Iar concurența, alertată de unele inevitabile scurgeri de informații întîmplătoare sau intenționate, poate profita de deciziile de mai multe ori amînate. În cazul coproducțiilor, semnătura partenerilor precede orice decizie de editare.

Pentru proiectele ce nu necesită investiții masive, hotărîrea se ia în mod frecvent în funcție de „starea pieței". Or, o carte originală se sustrage oricărei referințe !

Pe ce durată se întocmeşte contul de exploatare estimativ ? Pentru unele lucrări ce țin, de pildă, de imediata actualitate, editorul o poate limita la perioada de timp în care se vinde prima ediție şi să se mulțumească cu epuizarea sa într-un interval de un an sau de optsprezece luni. În caz de mare succes, reeditările rapide vor reprezenta beneficii nesperate.

Dar, pentru lucrările ce necesită investiții puternice, vînzarea e în general programată pe trei-patru ani, cu cel puțin o reeditare. Viitorul va întări sau va spulbera acest optimism. Şi aici, editorul şi serviciul său comercial nu dispun decît de nişte firave evaluări. Concurența (franceză ori străină) va pune mîna poate pe formula sau tema susceptibilă de dezvoltări promițătoare pe care o va

copia în timp record, la un preț mai bine studiat pentru piața vizată, iar curba vînzărilor va suferi o scădere brutală.

Tirajul optim, obsesia oricărui editor, este un compromis menționat în contul de exploatare estimativ și el permite stabilirea punctului mort. Retipăririle prevăzute în contul de exploatare vor fi de ajutor la luarea deciziei, relativ ușoară pentru o carte în alb-negru, dar mult mai aleatorie – în funcție de cifra de retipărire – pentru o lucrare ale cărei costuri fixe de continuare de tiraj sînt ridicate. Contul de exploatare estimativ al unei reeditări va scoate în evidență rezultate descurajatoare, dacă dintr-o oarecare prudență se comandă un tiraj prea mic.

De mai mulți ani, scăderea constantă a tirajelor medii se datorează acestei prudențe accentuate în perioadele de criză. Deciziile luate în comitetul lărgit sînt influențate de starea de spirit a momentului. O scădere a cifrei de afaceri a editurii conduce la scăderea tirajelor, în timp ce unele succese atrag după ele o subită optimizare. Dacă „legea" lui Diderot[1] privind rata ridicată a eșecurilor în librărie este permanent verificată, exactitatea sa n-a permis niciodată să se stabilească titlurile ce urmează a fi alese ! Nici o formulă miraculoasă nu-l poate ajuta pe cel ce decide în momentul alegerii. Singurătatea editorului de lucrări de fond și cea a editorului de succese efemere sînt identice.

Estimarea cifrei de afaceri brută apare pe contul de exploatare. Mai întîi să ne limităm la piața oferită de Franța și de export.

Rabatul acordat diverselor puncte de vînzare variază, dar serviciul comercial, care dispune de toate analizele privind „beneficii" (aproape) asemănătoare, poate stabili o medie[2], în jur de 30–35%.

El va tempera profiturile din vînzări pe o piață de export, deoarece rabaturile și costurile de difuzare/distribuție *(cf. infra)* sînt mai mari. În contul de exploatare figurează deci o cifră de afaceri netă, după scăderea rabaturilor. Returnările însă – nici o carte de succes nu scapă de ele – vor compromite beneficiul.

Difuzarea/distribuția (incluzînd rabatul punctului de vînzare) ia în jur de 55–60% din cifra de afaceri. (Numai costurile structurii marketing/comerciale și echipele sale de reprezentanți oscilează în jurul unui cost mediu de la 13 la 15%, calculat proporțional cu cifra de afaceri brută.)

[1] Diderot, *Lettre sur le commerce de la librairie*, (1746), text reeditat de librăria Fontaine, Paris, 1984. „Adăugați că, în urma unui calcul, din zece firme, una, iar asta este mult, reușește, patru își acoperă cheltuielile cu timpul, iar cinci rămîn în pierdere".

[2] Acest procent de rabat e de multe ori mai mic pentru publicațiile specializate. Poate fi mult mai mare pentru cesiunile către cluburi.

De vreo două decenii, distribuitorul – chiar dacă a devenit o filială a editurii sau a grupului – este un centru de profit autonom, atent la toate cheltuielile excepționale ; el îi impută editorului costurile adiționale prilejuite de retururi (manipulări, recunoașteri, trieri, deconturi), precum și de operațiunile speciale.

Această gestiune realistă a dus la creșterea cu regularitate a procentelor distribuției. Deci, procentul aplicat poate varia de la un departament la altul, în aceeași editură. În bilanț, editorul îi va descoperi amploarea, iar dacă serviciul comercial, de exemplu, a comis erori de strategie, redactorul va trage consecințele.

Astfel costurile adiționale ale unor numeroase operațiuni, în aparență minore, cum ar fi schimbarea unor palete nestandardizate, aplicarea banderolelor, introducerea unei erate (cu scoaterea foliei retractabile și o nouă înfoliere), trierea eventualelor exemplare defecte[1] reprezintă pînă la urmă tot atîtea penalizări. Nici aici nu se pot enumera toate accidentele posibile.

Activitatea promoțională și publicitatea. Logic ar fi să constituie 5% din cifra de afaceri sperată. Operațiunile speciale, însă, o lansare spectaculoasă pot necesita un procent cu mult mai mare, atingînd 10% din cifra de afaceri.

La această poziție se va include și prețul de cost al exemplarelor serviciului de presă, de la cîteva zeci de exemplare pentru o lucrare foarte specializată la mai multe sute pentru o lucrare destinată marelui public. În acest buget trebuie menționată o eventuală vitrină de prezentare (sau *display*). Editarea școlară are obligația să trimită viitorilor profesori referenți mii sau zeci de mii de exemplare cu titlu publicitar, înainte de a conta pe un posibil succes.

Cheltuielile generale ale editurii sînt și ele repartizate pe orice nouă lucrare sau reeditare. Estimarea lor variază de la o firmă la alta, aproximativ între 7 și 9%.

Costurile financiare sînt și ele variabile în funcție de edituri și oscilează între 1 și 3%. Se obișnuiește să fie introdus după decontarea rezultatului exploatării. Pentru lucrările importante, a căror vînzare se va întinde pe mai mulți ani, acest procent va trebui revizuit prin creștere. Poate atinge și 10%.

Exemplare deteriorate. Pe durata operațiunilor de depozitare, de transport și de distribuție, multe exemplare se vor deteriora și, deci, vor deveni improprii pentru vînzare. Și în urma returilor de la punctele de vînzare se poate deteriora un număr deloc neglijabil de exemplare. Pentru compensarea acestei pier-

[1] În principiu, furnizorul suportă aceste costuri, dar poate fi angajată responsabilitatea mai multor furnizori (a comerciantului de hîrtie, a tipografului și a finisorului), iar în acest ultim caz, pentru rezolvarea litigiului se poate cere un arbitraj sau chiar să se intenteze un proces.

deri inevitabile, se obişnuieşte să se înscrie în contul de exploatare un număr de exemplare vîndute la un preţ sensibil inferior celui al tirajului, de la 5 pînă la 10% cel puţin. E o estimare ce variază în funcţie de lucrare, de gradul său de fragilitate şi de amploarea punerii în vînzare. Însă rata de retur nu poate fi prevăzută cu rigurozitate – uneori e vorba de o cifră determinantă asupra contului, într-atît e de puternică incidenţa sa negativă ! Dacă, împotriva oricărei aşteptări, atinge 50%, întreaga economie a operaţiunii devine negativă.

De notat că unii editori de cărţi frumoase au un „atelier de recondiţionare" pentru reciclarea volumelor ce n-au suferit decît deteriorări uşoare. Ştergerea preţurilor menţionate de librari şi punerea unor noi supracoperte sînt una din fastidioasele lor funcţii.

Contul de exploatare, completat aşa cum trebuie, permite estimarea rezultatului net şi este bine să se ştie dacă e sau nu pozitiv, încă din primul an. El oferă fiecărui responsabil de editură, cu o largă posibilitate de adaptare în funcţie de natura investiţiei, moduri de calcul estimativ. Repetăm, însă, sub aparenta obiectivitate a cifrelor, toată lumea ştie că unii parametri sînt imposibil de fixat. Nici un editor şi nici un controlor de gestiune nu se poate sustrage acestei dure realităţi. Totuşi, nu există un alt mijloc pragmatic de a decide viaţa unei lucrări... dacă nu cumva o intuiţie genială ! Vom îmbina acest cont cu cîteva note.

CONT DE EXPLOATARE ESTIMATIV
Noutate – Retipărire – Nouă ediție *

Titlu .....
Colecție .....
Cod .....
Responsabil editorial .....
Data de publicare ..... Preț de vînzare ..... F

COSTURI DE EDITARE

Cercetare ..... F
Text(e) / corecturi ..... F
Machete / iconografie
copertă ..... F
Culegere (PAO *) ..... F
Fotogravură (PAO *) ..... F
Total ..... F

Drepturi autor net : ..... %
Avans ..... F
Preț de vînzare ..... F

FABRICAȚIE	costuri fixe	costuri variabile
Hîrtie	..... F	..... F
Tipărire	..... F	..... F
Finisaj	..... F	..... F
Total	..... F	..... F

RECLAMĂ / PUBLICITATE

.....

Vînzări estimate

	Anul 1	Anul 2	Anul 3	Anul 4	
Franța	.....	.....	.....	.....	ex.
Export	.....	.....	.....	.....	ex.
Club(uri)	.....	.....	.....	.....	ex.
VPC	.....	.....	.....	.....	ex.
Curtaj	.....	.....	.....	.....	ex.
Total	.....	.....	.....	.....	ex.

* Eliminați mențiunile inutile.

Procente de rabat mediu[1] :

Franța .... %
Export .... %
Club(uri) .... %
VPC .... %
Curtaj..... ..... %

	Anul 1	Anul 2	Anul 3	Anul 4	
Total					
Tiraj(e)	.....	.....	.....	.....	ex.
Vînzări reale	.....	.....	.....	.....	ex.
Preț de vînzare public	.....	.....	.....	.....	F
Cifra de afaceri brută	.....	.....	.....	.....	F
– *rabat (x %)*[2]	.....	.....	.....	.....	F
Cifra de afaceri netă	.....	.....	.....	.....	F
– *producție*	.....	.....	.....	.....	*F*
– *drepturi autor*	.....	.....	.....	.....	*F*
		*actualizare**	*actualizare**	*actualizare**	
– *costuri fixe editare*	.....	.....	.....	.....	*F*
BENEFICIU BRUT[3]	.....	.....	.....	.....	F
% beneficiu brut	.....	.....	.....	.....	F
– *reclamă, publicitate*	.....	.....	.....	.....	*F*
– *% difuzare*	.....	.....	.....	.....	*F*
– *% distribuție*	.....	.....	.....	.....	*F*
– *% cheltuieli generale*	.....	.....	.....	.....	*F*
REZULTAT EXPLOATARE[4]	.....	.....	.....	.....	F
– *cheltuieli financiare*	.....	.....	.....	.....	*F*

[1] Aceste procente sînt stabilite de serviciul comercial, în funcție de exercițiul precedent. Nu de puține ori, dacă lucrarea apare la un an sau doi de la întocmirea contului, apar creșteri ale procentelor și ale prețului de vînzare.

[2] Pentru o mai bună lizibilitate a tabelului, sumele care se scad au fost culese cu italice.

[3] Cifra de afaceri netă, mai puțin costuri editoriale/drepturi de autor/costuri de producție.

[4] Beneficiu brut, mai puțin reclamă/publicitate, difuzare/distribuție, cheltuieli generale.

REZULTAT[1]	F
% din cifra de afaceri	F

Acest tabel permite mai ales să se determine :
a) *suma totală a investiției pentru prima ediție :* costuri de editare + costuri fixe și variabile de fabricație (1.000 ex. înmulțite cu *x* mii de exemplare) + reclamă/publicitate + drepturi de autor, precum și prețul unitar, împărțind această sumă globală la numărul de exemplare al primei ediții ;
b) *stocul la sfîrșitul fiecărui an ;*
c) *valoarea în franci a stocului* (costul a 1.000 ex. înmulțit cu numărul de exemplare din stoc + proporțional, costuri fixe și variabile de producție, în special cele de retipărire) ;
d) *soldul investiției ce urmează a fi amortizată ;*
e) *punct mort : cf.* mai jos.

Calculul „punctului mort"

Punctul mort este pragul de la care numărul de exemplare vîndute (la preț de cesiune HT) permite amortizarea investiției globale a lucrării, înainte de apariția celui mai mic profit. De exemplu, se spune că pentru o lucrare trasă în 10.000 de exemplare, punctul mort se situează la 4.550 exemplare. Contul de exploatare, unde sînt cuprinse toate costurile precum și toate cheltuielile citate mai înainte, îl menționează (în general). Rămîne în sarcina editorului ca, în cazul în care i se pare nerealist numărul de exemplare ce urmează a fi vîndute, să-l corecteze prin rectificarea unuia sau mai multor parametri : de la reducerea costurilor activității editoriale sau de producție pînă la creșterea prețului de vînzare sau a celei a tirajului, incertitudinile nu dispar.

Reamintim (la infinit !) că estimarea ratei retururilor este unul din elementele determinante ale calculului. Luarea în calcul a unei rate medii de retur – de pildă, 22% – nu are decît o valoare foarte relativă, deoarece ea poate atinge și 50% sau chiar mai mult, în cazul unei ieșiri pe piață masive și forțate. Mai multe conturi de exploatare trebuie să evidențieze aceste creșteri și scăderi.

Fără îndoială că un editor aparținînd unui grup de editare ce posedă un club de VPC performant – și putînd să beneficieze mai ușor de un angajament ferm al acelui club – are o marjă de manevră ce oferă mai multă siguranță.

De asemenea, numai editorul și echipa sa comercială vor aprecia – pentru un *long seller* sperat – dacă punctul mort poate sau trebuie să fie atins încă de

[1] Rezultatul exploatării, mai puțin cheltuieli financiare.

la prima ediție sau din x reeditări, precum și numărul anilor de exploatare de luat în calcul. Indicarea punctului mort, însă, ce reprezintă acoperirea riscului financiar, nu este decît unul dintre elementele cheie ale analizei, înainte de luarea oricărei decizii.

Prețul de vînzare public

Referitor la deviz, am amintit folosirea, multă vreme răspîndită, a coeficientului de înmulțire pentru stabilirea prețului de vînzare a lucrărilor. În *Monographie de l'édition*, publicată de Sindicatul Național al Editorilor în 1973, se preciza : „Prețul de vînzare al cărții este fixat pornind de la prețul tehnic[1] care se înmulțește cu un coeficient variabil în funcție de edituri, iar în fiecare editură în funcție de structuri, sarcini și uzanțe ale firmei".

O foarte bună publicație profesională engleză[2] prezintă un model de deviz/preț de vînzare ce ia în calcul toți parametrii unui cont de exploatare pentru prima ediție : la costurile primei calculații + costurile de producție (£ 5.18) se adaugă drepturile de autor (10%), rabatul librarului (35%), cheltuielile generale (16,25% din cifra de afaceri), beneficiul (9,75% din cifra de afaceri), adică un total de 71%.

Prețul de vînzare propus rezultă din : $\frac{£\,5.18 \times 100}{29} = £\,17.8$

sau un coeficient de 3,3. Precizăm, însă, că acest mod de calcul include toate costurile și beneficiul. Or, atunci cînd se amintește folosirea coeficientului de înmulțire, se ia adesea ca referință doar prețul de cost al editării !

În ghidul său practic, *Conception et production des manuels scolaires*[3], a cărui lectură o recomandăm insistent, François Richaudeau evocă folosirea coeficientului, „valoarea sa putînd să evolueze, ținîndu-se seama de cazurile speciale, de la 4 la 10% din prețul de cost al cărții" (costuri fixe și variabile împreună). E primul însă care consideră metoda periculoasă pentru lucrările complexe și recomandă „un demers prin aproximări succesive, reluate cît e nevoie. Dimpotrivă, prin raționamente deductive, plecînd de la prețul de cost al cărții, se urcă progresiv, aplicîndu-se costurile și beneficiile succesive pînă la prețul de cesiune în detaliu". Autorul prezintă numeroase exemple de coeficienți,

[1] Expresia „preț tehnic" e relativ improprie, deoarece monografia precizează, pe bună dreptate, că la costurile de producție trebuie să se adauge cheltuielile de publicitate, dreptul de autor, taxele și cheltuielile generale. Semnalăm că alți editori aplică un coeficient (inferior) incluzînd costurile de difuzare/distribuție.

[2] *Communication in International Publishing*, Pangbourne, Pangbourne English Centre, 1988.

[3] Richaudeau (François), *Conception et production des manuels scolaires*, Paris, Unesco/Retz, 1979.

fără a se folosi de denumirea „cont de exploatare estimativ" pentru a nu-i speria pe viitorii editori cărora li se adresează lucrarea.

Precizăm că pentru o lucrare a cărei vînzare este eşalonată pe mai mulţi ani şi se contează, în principiu, pe mai multe reeditări, editorul poate să-şi reducă coeficientul, dar, dacă prima ediţie este (uşor) deficitară, reeditările sînt cele ce vor trebui să asigure un beneficiu confortabil. Nu vom insista asupra pericolelor unei asemenea practici care – în cazuri pozitive – permite uneori să se elimine sau să se micşoreze rezultatele lucrărilor concurente.

Mai adăugăm că mulţi editori – mai ales cei de cărţi frumoase – fixează un preţ de lansare (sau ofertă specială), limitat în timp, diminuarea sa oscilînd între 10 şi 20%. *Mai du livre d'art* ilustrează o asemenea opţiune. Durata ofertei trebuie precizată în cataloage şi formele publicitare, şi menţionată pe copertă sau supracopertă.

De la distrugere la vînzare cu preţ redus

Dacă vînzările nu corespund aşteptărilor, rezultatul poate fi distrugerea sau vînzarea cu preţ redus. Am văzut că dacă returnările sînt mai mari decît previziunile, pasivul se va amplifica ; nu numai că cifra de afaceri va fi în scădere, dar, în plus, cheltuielile aferente returnărilor îl vor afecta dublu pe editor.

Soluţia vînzării cu preţ redus pentru cărţile nevîndute cere cîteva observaţii : nu toate categoriile de lucrări prezintă interes pentru cumpărători ; e uşor de înţeles că un roman sau un eseu ce n-a trezit nici un interes va fi probabil distrus. Poate că editorul va considera că e preferabil să efectueze o „distrugere parţială" şi să nu păstreze decît cîteva sute de exemplare, pentru cazul în care autorul ar ajunge, îndeosebi mulţumită unei lucrări ulterioare, la o anumită notorietate. Astfel, editura va putea păstra drepturile asupra lucrării şi va administra cu chibzuinţă viitorul[1].

În schimb, alte categorii de lucrări (cărţi frumoase, lucrări de artă şi de referinţă, practice, atlase, albume pentru tineret etc.) pot fi oferite la preţ redus, ce va fi negociat în jur de 10–15% din preţul de vînzare public.

Semnalăm acţiunea iniţiată de Biblionef[2], care a profesionalizat şi raţionalizat acţiunile caritabile creînd un program naţional. Aceasta primeşte donaţii de lucrări şi le redistribuie la cererea diverselor asociaţii.

Trebuie să menţionăm şi practica unor editori care au în vedere această ipoteză şi nu ezită să majoreze mult preţul de vînzare al lucrării, pentru a reduce

[1] A se raporta la modele de contract, unde se precizează în ce condiţii contractuale (în special termenele şi necesitatea de a-l informa pe autor sau pe posesorul dreptului) editorul poate distruge sau vinde cu preţ redus lucrarea.

[2] Biblionef, 39 rue de Saintonage, 75003 Paris (*Livres Hebdo*, nr. 148, 17.02.1995).

punctul mort, şi să încheie cu un cumpărător de solduri un acord de răscumpărare a stocului nevîndut. Aceşti editori introduc în contul lor de exploatare beneficiul de la solduri.

Din 1994, mai mulţi editori au hotărît să lanseze cu preţuri mai mici (adesea la două treimi, chiar şi mai mult) lucrări de artă apărute de mai mult de doi ani, asta în înţelegere cu librarii. Astfel, aceştia din urmă pot face faţă mai bine concurenţei cu Maxi-Livres/Profrance şi cumpărătorii de solduri.

CAPITOLUL VII

Noțiuni de fabricație

O instruire continuă şi permanentă

Instruirea continuă în domeniul fabricației a marcat progrese clare. Multe cadre din edituri urmează de acum stagiile de instruire organizate de ASFORED, ca şi „zilele" organizate de SNE cu privire la tehnicile moderne. Acest învățământ este completat de vizite la fabricile de hîrtie, la secțiile de culegere, la PAO, la tipografii, la zincografii şi la atelierele de broşare/legătorie. Aceste experiențe pe teren, oricît de importante ar fi, sînt în general rapide şi participanții constituie un grup de nivel (cam prea) inegal. Desigur, într-o a doua fază, stagii mult mai specializate vor consolida înțelegerea procedurilor, cunoaşterea tehnicilor şi, mai precis orientate, vor permite un dialog mai direct cu instructorii. Dar găsirea unui numitor comun pentru toți participanții rămîne dificilă ; aceasta e limita oricărui învățământ profesional.

Într-o editură, şeful producției are deci un rol esențial de jucat. Unii au această pasiune – împărtăşită adesea de colaboratorii lor –, dar alții, invocînd supraîncărcarea (reală) pe care o presupune funcția lor, îşi neglijează participarea activă la instruire. Se bănuieşte că rezistența aceasta are la bază, în mare parte, sentimentul că e necesară o „separație a puterilor" : de vreme ce reprezentanții producției intervin rar asupra materialului editorial (dar condamnă pe bună dreptate greşelile editorilor), ei doresc, în multe cazuri, fie şi inconştient, să fie stăpîni în domeniul propriu. Or, „un bun şef de producție, ni s-a răspuns într-o zi, nu trebuie să aibă inconştient!"

Să-ți domini singur sectorul! Această perspectivă limitată contribuie la crearea unei prăpastii între producție şi editori. Dar să recunoaştem, pentru a-i scuza pe primii, că unii editori se interesează foarte puțin de tehnicile care, estimează ei, ar trebui să se supună exigențelor lor! Or, în chiar conceperea cărții, nu se

pot disocia interesele convergente ale economiei, raționalizării muncii și eficienței.

Instruirea continuă, chiar prin stagii specializate într-o singură disciplină, presupune o viziune încă foarte generală. Editorul, condus de propria producție, se confruntă cu dificultăți deosebite și nu va progresa decît efectuînd vizite la atelierele *care se ocupă de lucrări*. Organizarea unor asemenea întîlniri indispensabile rămîne capitală. Și orice conducere generală ar trebui să promoveze această instruire în paralel și să se îngrijoreze pentru orice interdicții nemărturisite ce planează în domeniu. Uneori, interdicțiile sînt adesea ridicate ; se organizează două sau trei ședințe și totul cade din nou în indiferență. Inteligența și rapiditatea dezvoltărilor tehnice pretind foc continuu!

Să remarcăm totuși un punct pozitiv : de unul sau două decenii, cadrele din edituri au acces la devizele și conturile de exploatare estimative, avînd astfel ocazia să cunoască prețurile de cost ale fiecărei poziții. După cîțiva ani, vor ști să evalueze singuri categoriile de importanță și, în studiul unui proiect, vor aborda problemele mai pragmatic. Nu li se poate recomanda să facă regulat analize comparative între devizul estimativ și prețul de cost definitiv, care va fi stabilit la două sau trei luni după publicare. Greșelile au calitatea de a atenționa pentru viitor. Iar comiterea lor are o dublă valoare de exemplu.

În nici un caz, editorul nu poate pretinde să cunoască în amănunt meseria tipografului și nici evoluțiile constante ale tehnicilor grafice și informatice. Responsabilul cu problemele tipografice are obligația și avantajul de a trebui să dialogheze fără încetare cu furnizorii, care îl informează asupra realităților de pe piață și a noilor echipamente de care vor dispune. Aceste schimburi fructuoase, participările la saloanele tehnice internaționale, chiar seminariile foarte specializate pe care unii producători de echipamente le propun, îi plasează pe cei mai exigenți dintre tipografi la vîrful tehnologiei.

Dar orice cadru din editură ar trebui să viziteze Salonul de tehnici papetare și grafice (TPG), chiar IPEX din Anglia sau Drupa din Germania, ca și diversele saloane de informatică, PAO și multimedia. Disparitatea, abundența echipamentelor și ermetismul funcționării lor îi pot speria pe unii editori, însă în acest caz ei se lipsesc de o dimensiune fascinantă a muncii proprii. Se va reaminti fără încetare justețea expresiei lui Maurice Blanchot : „Tehnica ne dă arta".

Desigur, frontiera competențelor între lucrătorii în producție și editori există cu adevărat și în acest tratat nu propunem decît libera trecere a unei informații primare! Dar aceasta se lovește de multitudinea de termeni care desemnează *mai mult sau mai puțin* – și aici începe lipsa de înțelegere – o aceeași tehnică. De aceea, am luat adesea hotărîrea de a „dedubla" acești termeni... despre care nu se poate afirma că sînt întotdeauna sinonimi cu adevărat. Rigoare lexicologică

absolută nu există. Vocabularele și dicționarele de tipografie sau de legătorie demonstrează acest lucru, iar utilizarea cotidiană dezvăluie fără încetare devieri surprinzătoare[1].

Pentru fabricație, ne vom limita la noțiunile de bază, la principalele opțiuni pe care trebuie să le aibă editorul în funcție de categoriile de lucrări ce le realizează. Vom analiza aceste „opțiuni tehnice" într-o ordine care poate părea unora evidentă și lipsită de logică altora ; în realitate, luarea în calcul a naturii lucrărilor, tratarea lor și variabilele unei echipe editoriale poate determina, la alții, practici diferite.

Nu pretindem ca, într-un lung capitol, să răspundem tuturor problemelor puse de fabricație, dar această prezentare „în mozaic" trebuie să-l facă pe cititorul dezorientat să recurgă la index. Termenii pe care îi caută, sperăm, se găsesc acolo. Dacă nu, cărțile și revistele citate în acest capitol vor completa în mod util informarea sa.

[1] Schuwer (Philippe), *Dictionnaire bilingue de l'édition, Français/Anglais, Anglais/Français*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1993. Acest dicționar, adus la zi și adăugit (prima ediție data din 1977), include 20.000 de termeni destinați editorilor, graficienilor, producției, tipografilor /fotogravorilor și serviciilor comerciale, juridice, informatice. În germană/franceză, franceză/ germană, *cf.* lucrarea scrisă de Micheline Bouchez, *Des Livres, des lettres*, (aproximativ 1.500 de termeni), Institut français de Francfort, 1990.

Pentru serviciile de fabricație, recomandăm și *Le Dictionnaire des industries graphiques*, Français/Anglais, Anglais/Français, Groupe Communication Canada-Édition, Ottawa, 1993, care cuprinde cuvinte tipic canadiene și excelente definiții tehnice.

După consultare, trebuie să exprimăm, cu regret, rezerve cu privire la *Dictionnaires* [Français/ Anglais, Anglais/Français] *des termes d'imprimerie, de reliure et de papeterie – des termes informatiques d'imprimerie et d'édition – des termes publicitaires – des termes typographiques – des termes d'édition* (în această ultimă lucrare, multe articole dintre cele mai uzuale sînt omise), Paris, Éditions Lavoisier Tec&Doc, 1992 și 1994.

The Printer's Terms, St-Gallen, 1969 (engleză, franceză, germană, italiană, olandeză), în format de buzunar, prezenta avantajul de a avea multe ilustrații. A și G. Burnand asigură versiunea franceză.

Hîrtia

Inventată de chinezi încă din secolul I î.e.n., adusă din China în Occident de către arabi în ultimele secole ale Evului Mediu, hîrtia a fost mai întîi utilizată de scribi, care îi generalizează utilizarea începînd cu anii 1391–1400.

Fabricată pe bază de cîrpe de in sau de cînepă, manual, prețul foarte ridicat i-a scăzut la jumătate puțin după apariția tiparului și a doua oară, în aceeași proporție, în 1495[1].

Revoluția industrială a schimbat profund procedeul de fabricație înlocuind cîrpele, scumpe și rare, cu pastele pe bază de paie și de lemn. Hîrtia în suluri (decupate după nevoile tipografilor) a luat locul fabricației în coli. Dar necesitatea de a albi pasta cu clor a alterat calitatea hîrtiei care a suferit, încet, efectele reziduurilor acide sub influența luminii, ca și pe cele ale variațiilor higrometrice și ale căldurii.

Georges Le Rider semnala că „dintre cele două milioane de cărți franceze publicate între 1875 și 1960 și păstrate în Biblioteca Națională, 90.000 sînt iremediabil pierdute, 580.000 sînt în pericol pe termen scurt, iar 600.000 sînt în pericol pe termen mediu". S-au lansat planuri de microfilmare și de dezacificare, însă, vom vedea, în ciuda progreselor industriei hîrtiei, producția contemporană este și ea, în mare parte, în pericol.

De ce atîtea formate de cărți?

Ar exista în jur de peste trei sute de formate de cărți în librării; chiar dacă răul există de mult, o asemenea diversitate este aberantă. Desigur, în fiecare editură se preconizează regulat o scădere a numărului de formate; e totuși paradoxal că raționalizarea aceasta, dorită de fabricație, de serviciul comercial, de librării și de biblioteci, rămîne atît de des literă moartă.

Se poate obiecta că paginarea anumitor lucrări poate necesita introducerea unui nou format de carte sau de colecție. Dar este el inedit? Această dorință de originalitate cine o va percepe, dacă diferențele sînt prea puțin marcate? Fiecare responsabil editorial a fost victima unei asemenea dorințe, a insistențelor amicale ale unui director artistic, ale unui machetator și atunci adio intenției de uniformizare! Există ceva extraordinar în căutarea unui „format magic", ca un

[1] Martin (Henri-Jean), în *Histoire de l'édition française*, t. I, *op. cit. Cf.* și articolul lui Astrid-C. Brandt despre *La Fabrication du papier*, în același volum.

semn de distincție ce s-ar îndepărta de tradiție și de mode. În plus, coeditările cu edituri străine amplifică multiplicarea formatelor!

Orice studiere a unui nou format necesită consultarea fabricantului. Dar, în prealabil, cunoașterea formatului mașinilor tipografice care se vor utiliza este o obligație.

Formatul tradițional, denumit *cel francez* sau *pe înălțime*, este mai mult înalt decît lat. Se obișnuiește să se menționeze prima dată latura mică, de exemplu 240×310 mm. *Formatul pe lat*, denumit *cel italian*, e mai mult lat decît înalt, iar pentru o carte de acest format, se va indica 310×240 mm. *Formatul pătrat* este rar.

Atenție : în specificațiile și cataloagele lor, anglo-saxonii menționează prima dată înălțimea, iar dimensiunile sînt frecvent exprimate în *inch* (de ex. 5 1/2"×8 1/2").

Aprovizionarea cu hîrtie

Șeful producției are trei posibilități :

- Își comandă hîrtia en gros, ca „fabricație specială", pentru toată producția, pentru o parte din aceasta sau pentru o singură carte. Își poate comanda hîrtia pe baza unor caracteristici ultraprecise, mai ales pentru colecții (importante) sau pentru lucrări cu greutate, excepționale, care trebuie să satisfacă unele norme de fabricație. Să precizăm că fabricantul de hîrtie are dreptul la o toleranță de greutate, cîteva procente în plus sau în minus, variabilă în funcție de cantitatea comandată.
- Se aprovizionează din stoc, de la fabricile de hîrtie, dar nu toate formatele și sortimentele sînt disponibile. Această soluție se alege pentru cantitățile mici (pentru tiraje mici, coperte, pagini de gardă etc.) și, desigur, de fiecare dată cînd editorul nu are timp să aștepte realizarea unei comenzi speciale (în jur de trei–patru săptămîni în funcție de perioade), mai ales în cazurile de retipărire urgentă.
- Tratează cu o tipografie care asigură furnizarea de hîrtie. Multe tipografii importante au contracte cu fabricile de hîrtie, pentru sortimentele tradiționale. Astfel pot răspunde adesea în timp record la cererile de retipărire. Prețurile tipăririi, „inclusiv hîrtia", reprezintă o practică destul de curentă în cazurile de tipărire în străinătate, deși este posibil să se exporte hîrtie „în admitere temporară" și să se reimporte în volume finite.

Coeditările achiziționate includ furnizarea de hîrtie, cu rare excepții. Și oricum, noile reguli ale Uniunii Europene eliberează editorul de vechile obligații vamale.

Prețurile sînt mai avantajoase la hîrtia de „fabricație specială" comandată decît la cea cumpărată „din stoc", dar volumul comenzilor rămîne un factor primordial. Adevărate contracte-program pot lega fabrica de hîrtie de editură, sau amîndouă pot face parte din același grup, ceea ce e cazul mai mult în străinătate decît în Franța.

Sortimentele de hîrtie disponibile din stoc, încă numeroase în urmă cu două sau trei decenii, s-au redus în favoarea sortimentelor mai obişnuite. Raţionalizarea producţiei şi preţurile competitive pe scară internaţională au contribuit la această reducere a tipurilor posibile

Formatele presclor rotative cu coli şi ale rotativelor cu bobine îi determină pe editori să prefere anumite formate raţionale de hîrtie, care previn orice rebut. Editorul are însă întotdeauna posibilitatea să aleagă un format atipic şi să comande un format special de fabricaţie.

Să notăm, în sfîrşit, că fabricile de hîrtie livrează „hîrtia aclimatizată", respectînd o umiditate atmosferică normală, pentru a facilita tipărirea. Un dezechilibru higrometric între hîrtia livrată şi atmosfera din atelierul de tipărire provoacă probleme :

– în cazul unei atmosfere prea usctae, centrul stivei prezintă o ridicătură ce produce dificultăţi la tipărire, riscuri de plisare dinspre centru către marginile colilor ;

– o atmosferă prea umedă produce o adîncitură atunci cînd hîrtia e prea uscată şi ondulaţii în partea dinspre maşină : urmează o potrivire imperfectă şi o plisare la colţuri la sfîrşitul tipăririi.

Cele patru unghiuri trebuie să fie perfect drepte, pentru a asigura fără probleme trecerea prin maşină şi o calitate optimă a tirajului.

AFNOR, Asociaţia franceză de standardizare, a definit clasele de hîrtie în funcţie de compoziţia lor fibroasă (Norma NFQ 01–007), cifra superioară indicînd cea mai bună calitate. Astfel, se precizează, de exemplu, pentru o hîrtie excelentă : offset 7 (sau VII).

Hîrtia reciclată conţine un procent mare (pornind de la 30%) de pastă obţinută prin reutilizarea de hîrtie veche.

Principalele formate de hîrtie disponibile

Ar trebui să corespundă, dintr-o preocupare de raţionalizare, formatelor maşinilor de tipărit disponibile. AFNOR şi ISO (*International Standard Organisation*) au emis norme pentru hîrtia de scris şi de tipărit, dar se consimte că internaţionalizarea crescîndă a comerţului cu hîrtie are tot mai mult tendinţa de a face ca formatele de hîrtie să iasă din normele proprii fiecărei ţări. În plus, maşinile de imprimat sînt mai ales de origine străină (germane, americane, japoneze etc.), iar formatele lor nu corespund întotdeauna normelor franceze de fabricare a hîrtiei.

Anticipăm problemele de tipărire, însă evocarea formatelor curente ale maşinilor pentru determinarea formatelor cărţilor constituie un punct obligatoriu. (*Cf.* tipărirea pe Cameron, Timsons sau Variquik a cărţilor broşate, şi pe rotativă).

- Formate uzuale ale preselor offset cu coli în una sau două culori
  Cu excepția vechilor modele încă disponibile, principatele formate mari sînt :

100 × 140 cm și 112 (sau 120) × 160 cm
Heidelberg / Roland (contratipar) 70 ×102 cm (există și în 8 culori sau 4/4)
Heidelberg / Roland (contratipar) 107 × 150 cm
(Mașinile de tipar pe ambele fețe imprimă simultan față-verso).

- Formatele uzualc ale mașinilor offset în 4 sau 5 culori
  Presele offset ale constructorilor germani Roland și Heidelberg sînt azi cele mai obișnuite. (Constructorii japonezi, mai ales Komori și Mitsubishi, încep să le concureze.) În formatele mari, se va evidenția (format maxim /coală) :

Roland 800 /ultra 5	89 × 126 cm
Roland 800 /ultra 5B	92 × 130 cm
Roland 800 /ultra 6	100 ×140 cm
Roland 800 /ultra 7	110 ×160 cm
Roland 800 /ultra 7B	120 ×160 cm (există și în 6 culori).

Serviciul de fabricație dispune de catalogul *Imprimeurs offset feuilles*, care inventariază ansamblul mașinilor disponibile pe piața franceză[1].

Tipărirea unui număr maxim de pagini într-un format dat este soluția adoptată în general și care pare cea mai rațională. Dar din diverse motive (tipăriri cu culori de foarte bună calitate, rebuturi mai puține pentru tirajele mici, disponibilitatea hîrtiei, ansamblu de mașini de care dispune furnizorul), tipografia poate recurge la formate mai mici de mașini. (*Cf.* și „imprimare" pentru tirajele pe rotativă.

Ce reprezintă formatul util?

Pentru a determina formatul util de tipărirc a colii, trebuie rezervate spații albe, adică :
+ 15 mm pc latura mare, pentru prinderea ghearelor pe mașină[2] ;
+ 30 mm pe latura marc opusă pentru eventualele bare Brunner de control al culorii și al calității ;
+ 6 mm pe fiecare dintre laturilc mici ale colii.

[1] *Imprimeurs offset feuilles (moyens et grands formats)*, Édition 1994/1995, Paris, Revista *Caractère.*

[2] Marginea necesară pentru a permite ghearelor mașinii să prindă coala se numește *margine pentru graifăre* sau *de (prindere a) ghearelor.*

Formatul comercial A4 (21 × 29,7 cm) este derivat din coala de bază A0, adică 841 × 1.189 mm = = 1 m^2 (ISO). Prin fălțuire perpendiculară, se obțin submultipli (A1, A2, A3, A4, A8). Aceste dimensiuni succesive au avantajul de a rămîne în același raport, adică $\sqrt{2}$: 1,414.
Cf. articolul „Format", *La Chose Imprimée*, Paris, Retz, 1985.

- Principalele formate ale mașinilor cu coli și determinarea formatelor cărților

Formatul mașinilor (cm)	Număr de pagini/coală	Format fălțuit	Format rotunjit
120 × 160	48	26,5 × 29,5	26 × 28,5
	64	20 × 29,5	19,5 × 28,5
	96	19,5 × 20	19 × 19
	128	14,7 × 20	14,2 × 19
107 × 150	48	25 × 26,2	24,5 × 25,2
	64	18,7 × 26,2	18,2 × 25,2
	96	17,5 × 18,7	17 × 17,7
	128	13 × 18,7	12,5 × 17,7
100 × 140	48	23,2 × 24,5	22,7 × 23,5
	64	17,5 × 24,5	17 × 23,5
	96	16,2 × 17,5	15,7 × 16,5
	128	12,2 × 17,5	11,7 × 16,5
78 × 112	64	14 × 19,5	13,5 × 18,5
	48	18,5 × 19	18 × 18
	96	12,5 × 14	12 × 13

- Fălțuirea colii

Evocarea formatului unei cărți necesită menționarea multiplelor posibilități de pliere (sau fălțuire). Limitîndu-se la falțurile perpendiculare, iată care sînt cele mai uzuale :
– in-folio (un falț), adică 4 pagini ;
– in-4° (două falțuri), adică 8 pagini ;
– in-8° (trei falțuri), adică 16 pagini ;
– in-16 (patru falțuri), adică 32 pagini ;
– in-32 (cinci falțuri), adică 64 pagini, dar grosimea hîrtiei interzice – cu unele excepții – utilizarea sa (în funcție de gramaj, se va avea grijă la același lucru în cazul fasciculelor de 32 de pagini). Subliniind că există posibilitatea de a tăia

longitudinal hîrtia după tipărire şi de a obține echivalentul a 64 pagini în două coli de 32 de pagini. Să adăugăm că in-12 şi in-24 sînt de asemenea de uz curent. În partea consacrată „finisării", vom dezvolta aceste operații, anterioare broşării şi legării.).

În trecut, aceste tipuri de formate (in-4°, in-8° etc.) nu aveau semnificație decît dacă erau însoțite de mențiunea de format al hîrtiei, de exemplu *carré, raisin, jésus*[1]. Aceste denumiri sînt încă în uz în cataloagele de cărți vechi. Astfel, un in-8° *jésus* dă un format brut de 190 × 280 mm sau, după tăiere, de 185 × 270 mm.

Există şi alte tipuri de fălțuire :
– fălțuirea paralelă (toate falțurile sînt paralele) ;
– fălțuirea mixtă care combină falțuri perpendiculare şi falțuri paralele.

Alegerea hîrtiei : ce criterii şi ce sortimente?

Care sînt principalele caracteristici ale hîrtiei pe care trebuie să le cunoască editorul?

• *Finisarea* sau *netezirea hîrtiei* caracterizează starea suprafeței acesteia conferite prin mijloace mecanice, cum ar fi calandrarea care ameliorează netezimea şi uniformitatea aspectului. Se indică atunci : *hîrtie cu netezire de maşină* în vreme ce o *hîrtie satinată* desemnează o hîrtie la care doar o singură față a fost făcută netedă sau lucioasă prin uscare, prin contactul cu un cilindru de metal lustruit. Cealaltă față a hîrtiei rămîne, deci, relativ rugoasă. Se distinge astfel mai binc fața de verso-ul hîrtiei.

• *Hîrtia încleiată* este impregnată cu agenți adezivi sau cu emulsii pentru ca să nu „absoarbă" cernelurile obişnuite.

• *Sensul fibrelor în hîrtie* (sau *sensul de fabricație*). Pe maşină, fibrele ce constituie pasta de hîrtie se aşază pe pînza de plastic – pe care apa alunecă – în sensul său de fabricație, ceea ce schimbă comportamentul hîrtiei de tipar, factor esențial pentru registrul culorilor, pentru operațiile de finisare şi pentru rezistența cărții broşate sau legate. Fabricantul precizează întotdeauna „sensul fibrei" la orice comandă specială. Sensul perpendicular se numeşte „sens transversal".

[1] Formatul *coquille* = 44 × 56 cm ; *carré* = 45 × 56 cm ; *raisin* = 50 × 65 cm ; *jésus* = 56 × 76 cm ; *colombier* = 60 × 80 cm. Se înmulțeşte cu doi latura mică pentru a obține formatul dublu ; astfel *raisin dublu* = 65 × 100 cm. Pentru formatele cvadruple, se înmulțeşte cu doi fiecare latură a colii ; astfel *raisin cvadruplu* = 100 × 130 cm.

Ca regulă generală, sensul de fabricație trebuie să fie paralel cu cotorul cărții : dacă e respectat, permite cărții să se deschidă bine și paginilor să rămînă drepte.

• *Fețele hîrtiei.* Pe hîrtiile de calitate inferioară, se observă adesea o ușoară marcare a texturii pînzei de plastic[1]. Astfel „partea dinspre pînză" e mai rugoasă și mai puțin bogată în particule fine de umplutură decît „partea superioară"[2]. Să remarcăm că pe mașinile moderne de fabricat hîrtie, o dublă pînză de plastic împiedică apariția diferențelor între cele două fețe ale hîrtiei.

• *Gramajul hîrtiei* (sau greutatea la m^2) variază de la 25 g la 200g/m^2. De observat că formatul A0 (ISO), adică 841 × 1.189 mm este echivalent cu 1 m^2. Sînt admise toleranțe, precizate în Codul de utilizare.

Începînd de la 220 g/m^2, sînt diversele tipuri de cartoane. (Această distincție nu e valabilă pentru hîrtia de lux, destinată bibliofiliei.) Dacă e util să se amintească *rezistența* unei hîrtii, aceasta variază (mai ales) în funcție de gramaj.

Vom indica mai jos principalele gramaje după criterii generale, dar, nu mai trebuie precizat, nici un editor nu va ezita să aleagă hîrtie cu un gramaj inferior sau superior (chiar excepțional, dacă efectuează o tipărire specială, cu obiective speciale). Această prezentare succintă și care necesită deci variabile indică principalele utilizări în editare, sub termenul generic : „hîrtie pentru tipar" sau „hîrtie ediții".

Hîrtia cu gramaje de **25–35 g/m^2** *corespunde hîrtiei tip biblie.* Opacă, solidă, șifonabilă și scumpă, se tipărește încet și delicat. Sînt posibile reproducerile în autotipie și în policromie.

Hîrtia cu gramaje de **35–55 g/m^2**, *hîrtia cretată*, este folosită pentru lucrările de referință, mai ales enciclopedii sau dicționare cu un număr foarte mare de pagini. Sînt posibile toate tipurile de reproducere.

Hîrtia cu gramaje de **45–65 g/m^2**, *fie o hîrtie de ziar bufantă sau ameliorată, fie o hîrtie de revistă necretată*, se utilizează pentru multe cărți în format de buzunar (redare mediocră a autotipiilor).
Hîrtia de ziar este în general de 49 g/m^2, *cea de ziar ameliorată* variază între 56 și 60g+.

---

[1] Să precizăm că pînza metalică a prevalat multă vreme.
[2] Bernasconi (B.), *Le Manuel de l'imprimeur, guide technique des papiers et de leur impression*, Nyon (Elveția, Papeteries de Biberist, 1989.

Hîrtia cu gramaje de **60–80 g/m²** caracterizează :
a) *numeroase tipuri de hîrtie bufantă* (cu lemn, puțin lemn sau fără lemn), mai ales pentru cărțile de literatură și cele asimilate acestora. Hîrtia bufantă, netratată la suprafață, este mai groasă. Aceasta pot fi livrată și la 90 g, chiar mai mult. Pe ea, tipărirea de autotipii și de fonduri cu raster este mediocră (chiar utilizînd un raster mare). Reproducerile liniarelor au tendință de îngroșare.
b) *hîrtia cretată ușoară*, LWC (*Light Weight Coated*) sau *hîrtia cretată de mașină* cu lemn, cu un gramaj sub 70 g, este foarte utilizată pentru reviste și cărți de referință ilustrate, a căror greutate trebuie limitată ;
c) *hîrtia satinată*, netedă, cu o calitate de finisare și un luciu inferior hîrtiei cretate adevărate. Satinarea se obține supunînd hîrtia unei calandrări între cilindri duri de oțel alternînd cu cilindri mai puțin duri de oțel. Reproducerea ilustrațiilor color este corectă.

Hîrtia cu gramaje de **80/90–150 g/m²** reunește :
a) *hîrtia offset* VII/1, fără lemn (care poate atinge 200, chiar 240 g). Această hîrtie, mai compactă decît cea bufantă, are, în funcție de sortimente, o suprafață de o rugozitate inegală. Pentru cărți, un gramaj mai mare de 125 g riscă să pună probleme de fălțuire și poate obliga la scăderea numărului de pagini per fasciculă. Autotipiile în alb-negru au o bună reproducere mată ; în schimb, cele color sînt pale ;

b) *hîrtia cretată mată, seminată sau lucioasă.* Se vor distinge trei categorii principale :
– hîrtia cretată cu lemn (cu urme de lemn, mai ales „hîrtia cretată modernă") sau hîrtia cretată cu puțin lemn. MWC *(Medium Weight Coated)* aparține categoriei de hîrtie cretată modernă (de la 70 la 220 g). Prezența lemnului va contribui la îngălbenirea mai mult sau mai puțin rapidă. Reproducerile color „ies" bine ;
– hîrtia cretată fără lemn sau „hîrtia cretată clasică", cu una sau două fețe, reprezintă partea superioară a gamei și se alege sistematic pentru lucrările îngrijite, în care ilustrațiile au o pondere importantă ;
– hîrtia cretată cu o față este destinată mai ales tipăririi copertelor cartonate și supracopertelor. Hîrtia cretată cea mai lucioasă, „cu efect de oglindă", destinată copertelor, se obține prin uscarea pastei de cretare cu un cilindru cromat încălzit.

Hîrtia cretată, care a fost acoperită cu diverse componente (dintre care în primul rînd caolinul și carbonatul de calciu, iar pentru cea mai frumoasă hîrtie cretată cu adaos de lianți, de exemplu amidonul sau cazeina), e supusă uscării, apoi calandrării, operație ce o laminează la ieșirea din mașină, între cilindri de metal.

Hîrtia cretată predomină în cazul lucrărilor cu ilustrații, alb-negru sau color. Pentru un gramaj superior, de 140–200 g, la care recurg mulți editori de cărți

frumoase şi cărţi de artă, se va limita numărul de pagini per fasciculă (în general 8 pagini).

c) *hîrtia satinată (cf. supra) ;*

d) *hîrtia bufantă (cf. supra) ;*

e) *hîrtia vărgată* de bună calitate care are urmele valţurilor şi vărgăturii, fire de alamă ale formei, prezintă dungi mai deschise în grosimea colii (tip Canson) şi adesea un filigran. Hîrtia vărgată, cu preţ mult mai mic, se obţine în general prin calandrare specială, imitînd adevărata hîrtie vărgată ;

f) *hîrtia colorată*, în general crem : editorii englezi şi americani utilizează admirabile tipuri de hîrtie cretată, colorată în masă. A nu se confunda cu hîrtia căreia i s-a aplicat o nuanţă la suprafaţă, pentru a-i imita efectul ;

g) *hîrtia pură din cîrpe* (sau *pură din fire*) rezervată bibliofiliei, denumită „de cuvă" sau „de formă", este încă fabricată de unele întreprinderi artizanale, cum ar fi Moulin Richard de Bas. Tehnica de fabricaţie, multiseculară, produce coli cu bucata, cu margini neregulate, zdrenţuite, la un preţ foarte ridicat. În transparenţă apare filigranul[1], imprimarea în relief sau în adîncime a unui motiv grafic sau a unui text : fabricanţii de hîrtie din Evul Mediu îşi autentificau astfel producţia.

Se vor menţiona şi tipurile de hîrtie Arches, Johannot, Marais, Rives, Lana, hîrtia de Olanda (produsă industrial, cu margini dinţate sau *bărbi*), de Japonia şi China, rezervate tot tipăririi bibliofile ;

h) *pentru copertele cărţilor broşate*, hîrtia offset (începînd cu 140 g) e potrivită pentru tipărirea de texte şi linii, cartoanele cretate (cu o faţă sau două feţe) fiind mai ales rezervate pentru reproducerile în semiton (celofanare). Dar există la furnizori numeroase sortimente speciale, în alb sau uşor colorate ;

„Hîrtia cromo" dă rezultate excelente, însă alterarea sa la lumină (şi la reacţiile fizico-chimice ale celofanării (care se aplică azi mult mai bine) nu trebuie să creeze iluzii legate de perenitatea copertelor ;

i) *pentru paginile de gardă*, în sfîrşit, hîrtia decorată prin tehnici vechi şi anume :
– *hîrtia cu picăţele* ale cărei culori imită efectul jaspului, e utilizată pentru paginile de gardă ale lucrărilor scumpe. Produsă de puţini artizani şi la un preţ ridicat, e rezervată tirajelor foarte mici, însă se poate reproduce uşor efectul în policromie. Este nevoie totuşi de o aprobare de reproducere a acestor tipuri de hîrtie decorată ;

[1] Gaudriault (Raymond), *Filigranes et autres caractéristiques des papiers fabriqués en France*, Paris, CNRS Éditions, 1995.

– *hîrtia marmorată*, care se poate de asemenea reproduce în policromie.

Majoritatea cărților legate au pagini de gardă din hîrtie offset de 140 g albă sau imprimată, pe o față a colii. Hîrtia cretată este exclusă, pentru că se umflă sub efectul adezivului. De aceea, e obligatoriu, pentru cărțile tipărite pe hîrtie cretată, să se utilizeze pagini de gardă adăugate, de hîrtie offset. Se mai utilizează hîrtie decorativă stabilă.

Hîrtia cu gramaje de **160–240 g/m²**, fără ca denumirea să fie standardizată, face parte din categoria semicartonului. Hîrtia destinată cărților (de ex. cea cretată de 180 g) se aseamănă cu hîrtia pentru coperte (carton bristol începînd cu 170 g). Hîrtia offset abundă în această categorie.

În cazul gramajelor mai mari, se intră în clasa cartonului, a cartonului de la 300 g la 2.400 g sau a cartonului de la 400 g la 2.400 g.

Topul reprezintă unitatea adoptată pentru vînzarea hîrtiei (adică 500 de coli, de un format determinat). *Testeaua* sau a douăzecea parte dintr-un top conține, deci, 25 de coli. În cadrul acordurilor europene, începînd cu luna mai 1993, prețurile se dau la mia de coli sau la kg.
Hîrtia este condiționată în 125, 250 sau 500 coli, după gramaj. Pentru a calcula greutatea pe top, se stabilește :
d × D × gramaj × 500 (d = dimensiunea laturii mici a colii în metri, D = dimensiunea laturii mari).

• *Finisarea hîrtiei* este caracterizată prin regularitatea cretării (rugozitate, propriu hîrtiei bufante și unor tipuri de hîrtie offset, sau aspect neted, pe care cea mai bună hîrtie cretată o duce la perfecțiune).

• *Ținuta hîrtiei* : la gramaj egal, ca diferă în funcție de tipul de hîrtie, iar, pentru același tip, în funcție de fabricație și de componentele fizico-chimice. O hîrtie fără ținută este moale ; fragilă, se șifonează mai ușor. Fibrele lungi măresc rigiditatea. Aceasta e accepțiunea curentă a termenului ; totuși, pentru profesioniști, ținuta este raportul între grosimea unui suport (exprimat în microni) și gramaj (în g/m²).

• *Grosimea hîrtiei* nu poate fi confundată cu gramajul, deoarece calandrarea (sau supercalandrarea) care servește la satinarea hîrtiei cretate sau glazurate, asigurînd o finisare mai regulată, îi diminuează grosimea. Și hîrtia offset poate fi mai mult sau mai puțin calandrată.

Se apreciază grosimea hîrtiei în miimi de milimetru, cu ajutorul unui micrometru, și un simplu calcul ce ține seama de numărul de file (și nu de pagini)

permite aprecierea grosimii cărții. Dar, am spus-o deja, doar macheta de grosime va permite să se estimeze grosimea reală a cărții.

• *Transparența hîrtiei* se apreciază privind-o în lumină. O transparență regulată înseamnă o hîrtie de calitate. În schimb, aspectul este neregulat și nebulos la hîrtia de calitate inferioară : în fața unei surse de lumină puternice, o lupă dezvăluie fibre cu repartizare și grosime inegală, ca și zone mai deschise, alături de porțiuni mai întunecate.

• *Imprimabilitatea* : de aceasta depinde calitatea tipăririi, mai ales redarea ilustrațiilor alb-negru sau color. Un defect de imprimabilitate se manifestă prin detașarea de particule de hîrtie, este vorba de smulgere. La hîrtia cretată, smulgerea corespunde unor fragmente ce se desprind din stratul cretat și presară cu puncte albe ilustrațiile și fondul (purici). Pentru o comandă importantă sau pentru o lucrare îngrijită, fabricantul poate considera util să facă probe de imprimabilitate.

• *Soliditatea hîrtiei* se referă la rezistența sa la tracțiune mecanică, la pliere, la rupere. La fel ca toate celelalte caracteristici care urmează, poate fi măsurată doar de serviciul de producție. Cu cît fibrele de hîrtie sînt mai lungi, cu atît rezistența sa la rupere e mai mare.

• *Opacitatea*, obținută prin adăugarea de pigmenți minerali, nu poate fi apreciată perfect pe un eșantion neimprimat. Lipsa de opacitate, care lasă imprimarea să treacă pe verso, este foarte pronunțată la hîrtia cu gramaj redus. Din punct de vedere tehnic, o adăugare masivă de titan în pastă remediază acest defect, dar costul său ridicat îi interzice adesea utilizarea.

În mod paradoxal, la un gramaj egal, hîrtia bufantă și cea cretată ușoară de bună calitate sînt mai transparente. Anglo-saxonii utilizează frecvent hîrtie ușor colorată (crem), pentru hîrtia bufantă și hîrtia cretată, care corectează parțial acest defect. Adăugarea unui colorant la hîrtia tip biblie de la *La Pléiade* îi limitează relativ transparența.

• *Gradul de alb al hîrtiei*, în ciuda aparențelor, nu înseamnă neapărat o hîrtie de calitate. Îngălbenirea rapidă a hîrtiei foarte albe dovedește acest lucru : un asemenea defect, care atinge hîrtia fabricată din lemn, apare mai întîi la cărțile imprimate pe hîrtie bufantă, dar se constată că și enciclopediile tipărite recent pe hîrtie cretată cu lemn se alterează, deși puțin mai lent. Totuși, gradul de alb al hîrtiei este esențial, dacă se dorește o redare fidelă a culorilor.

Multe tipuri de hîrtie nu își datorează aspectul provizoriu alb decît lipirii în mediu acid și adăugării de azuranți optici.

Producătorii de hîrtie cretată oferă o gamă de alb de la 70° la 85°. Cererea cea mai mare este de hîrtie cît mai albă, în ciuda prețului ceva mai ridicat. O pastă de 90° alb se adaugă adesea la o pastă de calitate inferioară pentru a o face mai albă (de exemplu, hîrtia LWC, care se apropie de 75°).

• *Stabilitatea dimensională* este inerția hîrtiei la tensiunile mecanice și la umiditate. Ea depinde de compoziția pastelor și de tehnicile de fabricație. Stabilitatea se dovedește esențială, mai ales pentru registrul culorilor.

• *Hîrtie cretată mată, semimată sau lucioasă?* Pentru cărțile cu ilustrații, alb-negru sau color, serviciul de producție din edituri are opțiuni opuse, pentru reproduceri cvasiidentice : calitățile hîrtiei mate pun în valoare faptul că textul e mai lizibil, că lucrarea cîștigă în distincție (și puțin în grosime, la un gramaj egal) și că un tipograf foarte bun, care utilizează cerneluri cu pigmenți de calitate, depășește redarea pe hîrtie cretată lucioasă, *a fortiori* dacă aplică lac pe ilustrație. Contrastul între fondurile mate și luciul imaginilor nu e lipsit de eleganță, la monocromii, bicromii sau policromii.

Hîrtia semimată este atît de apropiată de cea mată, încît adesea nici nu se pot distinge una de alta : luciul ușor mai mare al hîrtiei semimate dă ceva mai multă strălucire ilustrațiilor... Alegînd această hîrtie, editorul are sentimentul că va evita pericolele hîrtiei mate!

Dacă se utilizează hîrtie mată, cel mai important dezavantaj este cvasicertitudinea că vor apărea pete la finisare. Unii furnizori merg pînă la a nu-și asuma nici o răspundere în caz că se nasc probleme (se va avea grijă la condițiile de vînzare). A se evita cu orice preț, în caz de urgențe...

Hîrtia cretată lucioasă afectează lizibilitatea textului, iar dacă acesta ocupă o parte importantă din carte, constituie un defect major, peste care, totuși, mulți editori trec adesea. Căci luciul policromiilor sau al autotipiilor în alb-negru este pentru majoritatea editorilor o obligație. Unii consideră că luciul exagerat al imaginilor color e rezervat revistelor și publicității, însă nu se poate compara puterea de aplicare a cernelii în tipar înalt, în tipar adînc, cu cea din offset, mult redusă.

• *Absorbția și porozitatea*[1], *pH-ul pastei de cretare* (important pentru hîrtia cretată tipărită în offset), *stabilitatea hîrtiei* la tragere, *coeficientul de transfer al cernelii* reprezintă alți factori pe care doar serviciul de producție din fabrica de hîrtie îi poate verifica.

[1] AFNOR recomandă termenul *permeanță*.

• *Hîrtia permanentă.* Cu timpul, multe tipuri de hîrtie se rup, apoi se fărîmițează. De moartea cărții sînt răspunzători editorii... Nici un particular nu poate recurge la tehnicile de dezacidificare, cum procedează bibliotecile naționale sau centrele de documentare importante.

Punerea la punct a hîrtiei permanente, rezistente la îmbătrînire, reprezintă un răspuns la dorința de salvare a cărților de azi și de mîine.

„Această hîrtie se numește *neutră*, pentru că nu are substanțe acide în compoziție, *permanentă* pentru că e rezistentă, *barieră* pentru că are o rezervă alcalină suficientă pentru a absorbi o parte din aciditatea mediului ambiant". Aceasta e definiția hîrtiei permanente, stabilită de Centrul național al literelor, cu AFNOR și ISO[1].

În această hrîtie fără lemn, se utilizează o pastă de hîrtie chimică pentru a elimina la maximum constituentele necelulozice ale fibrelor vegetale, iar azuranții optici sînt interziși. Lipirea sa se face în mediu neutru, o rezervă alcalină se asigură hîrtiei prin adăugarea de elemente minerale și, în sfîrșit, coloranții neutri trebuie să reziste la lumină.

În Franța, nu se marchează un interes prea mare față de hîrtia permanentă din motive tehnice și de preț. Gallimard a adoptat acest sortiment pentru colecția sa *Quarto*. Producătorii de hîrtie dau asigurări că, produsă în cantități mari, ar avea prețul apropiat de cel al hîrtiei tradiționale. Se regretă această politică de tergiversare.

• Hîrtie pentru imprimarea pe rotativă cu bobine în culori

Doar publicațiile excepționale (tiraj minim de aproximativ 40/50.000 exemplare) justifică o asemenea alegere). Principalul dezavantaj este gramajul relativ scăzut al hîrtiei utilizabile (maximum 135 g, sub rezerva verificării în funcție de rotativă).

Benzile de hîrtie în suluri sînt fasonate de cuțite circulare ; distanța dintre acestea este reglată în funcție de lățimea rotativei alese.

Comanda de hîrtie

Ca și pentru deviz, un borderou de comandă standard permite să nu se omită nici o specificație importantă. Pentru comenzi speciale, responsabilul cu aprovizionarea va adăuga alte caracteristici, mai ales compoziția fibroasă, procentele

[1] Pras (Bernard) și Marmonier (Luc), *Du papier pour l'éternité, l'avenir du papier permanent en France*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1990. Iar despre măsurile paliative azi : Brandt (Astrid), *La Désacidification de masse du papier*, Paris, Bibliothèque nationale, 1992, col. „Pro libris".

de tipuri de pastă dc hîrtie şi materialul de umplutură, calandrarea (înainte şi/ sau după cretare), sistemul de cretare, pc maşina de hîrtic sau în afara ei.

Va mai indica :

– greutatea stratului de pastă de cretare per față a hîrtiei şi eventualele „straturi duble“ pentru a îmbunătăți calitatea hîrtici ;

– materialul de imprimare ales (mai cu scamă modul de uscare a cuptoarelor, pentru ca producătorul dc hîrtie să determine în consecință gradul de umiditate al fabricației) ;

– în sfîrşit, informații privind caracteristicile mecanice, optice şi de imprimabilitate, care țin de teste şi dc măsurători, vor completa specificațiile.

Formularul pe care îl prezentăm aici se referă la tipurile obişnuite.

COMANDĂ DE HÎRTIE

Societatea .....
Data ..... Referințe .....
Furnizor .....
Titlul lucrării .....

HÎRTIE
Calitate / sortiment .....
Cantitate (în coli) .....
Cantitate în bobine* .....
Format ..... x ..... mm. Sensul fibrelor de hîrtie .....
Gramaj ..... Grosime .....
(Pentru tipărire pe rotativă : lățime ..... mm)*
Specificați și diametrul axului valului, al bobinelor .....
ca și poziția lor pe camionul de livrare (în picioare sau rulabil)*

Procedeu de tipărire offset* tipar înalt* tipar adînc*
1 / 2 / 4 culori sau mai multe*

Data livrării .....
Locul livrării .....

Condiționare în topuri* pe europalete* în bobine*
Marcare .....

Preț .....
Mod de plată .....

Instrucțiuni speciale .....

.....

* Tăiați mențiunile inutile.

Confederația europeană a industriei pastelor, hîrtiei și cartonului a stabilit un „Cod de utilizare". Acest text este disponibil în *Guide du papier*, publicat de revista *Caractère*.

Culegerea

De la plumb la film

De la apariția tiparului pînă în anii recenți ai microinformaticii, culegerea a depins de competența creatorilor/turnătorilor de litere, a tipografilor sau a secțiilor de culegere la comandă și doar de aceștia.

Mecanizarea a produs o primă revoluție o dată cu punerea la punct a mașinilor de culegere cu plumb : linotipul (1886), apoi intertipul (1913) turnau rînduri întregi, monotipul (1899) producea rînduri, împlinite egal, cu litere mobile. Mașina Ludlow (1916) turna rînduri întregi, mai ales pentru titlurile mari. Avantajul imens al acestor mașini de cules, pe lîngă viteză, era de a putea să tipărească cu zațuri noi și de a evita redistribuirea literelor mobile în case... sau imobilizarea unor stocuri impresionante de litere. Presa și editurile le-au utilizat aproape în exclusivitate pînă la inventarea lumitipului, prima mașină de fotoculegere, în 1949.

Lansarea mașinilor de fotoculegere din prima generație (Linofilm, Fotosetter și Monophoto) încheie era plumbului (denumită și culegere caldă), dacă se lasă deoparte ultimul său refugiu, bibliofilia, adică unele ateliere care mențin calitatea tipografică superioară (de exemplu Imprimeria națională care a păstrat 92.000 de matrițe gravate din vremea lui Francisc I și pînă în zilele noastre)[1].

S-a deplîns moartea lui Gutenberg... chiar dacă suzistă termenii „tipar înalt", „litere de rînd" și majuscule", „spațiere cu interlinii", „spațiere" și alți termeni al căror sens a mai deviat uneori destul de lent.

A doua generație a fost cea a mașinilor de fotoculegere ce premiteau o tastare „la kilometru" din culegerea programată (1960) și atingeau 400.000 de semne/oră, apoi rapid 2 milioane de semne. Calculatorul a intrat în scenă.

A treia generație, cu tub catodic, a însemnat abandonarea literelor materiale (discuri sau matrițe fotografice) în favoarea literelor înscrise în memorie sub formă de numere binare. Aceste mașini prelucrau 11 milioane de semne/oră, dar conturul literei lăsa să apară, după mărire, ușoare neregularități.

A patra generație a fost cea a mașinilor de fotoculegere cu raze laser – foarte utilizate astăzi – care generează litere cu mare rezoluție.

[1] *Les Caractères de l'Imprimerie nationale*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1990. Lucrare excelent paginată de Pierre Faucheux.

A cincea generație : literele sînt generate cu ajutorul diodelor electroluminescente și a fibrelor optice, de o excelentă rezoluție, cu listări pe hîrtie sau pe film.

Fiecare an a adus noi îmbunătățiri : dar, în două decenii, accelerarea progreselor tehnice a dus la o concurență fără egal, adesea la investiții excesive și erori de strategic mai ușor de apreciat *a posteriori*. Toți acești factori au contribuit la dispariția multor secții de culegere. În schimb, editurile au beneficiat de o asemenea concurență acerbă și de competivitatea noilor tehnici. În plus, în ciuda unei puternice inflații, prețurile practicate astăzi se apropie de cele din anii 1970–1975.

Culegerea cărților

Culegerea în tipar înalt dispărînd aproape în totalitate de pe piață, nu mai avem în vedere decît varianta film pentru tipărirea offset (tiparul adînc fiind rezervat, în principal, în zilele noastre, revistelor și cataloagelor publicitare).

„Manuscrisele" prezentate de autori sînt în versiune dactilografiată sau, din ce în ce mai des, pe dischetă (95% din textele lucrărilor documentare, științifice, tehnice, cu posibilitatea de scanare a textului de către culegător și de oferire a unui tipar de probă laser pentru corectură). Transmiterea textelor prin poșta electronică tinde, de asemenea, să se impună. Pentru editor, nimic nu se schimbă în privința vechilor proceduri ale culegerii manuale sau mecanice : revizuirea imperativă a textului precede tehnoredactarea, în funcție de paginare și de exigențele acesteia.

Manuscrisul dactilografiat, revizuit și tehnoredactat, este încredințat fotoculegătorului care îl culege pe tastatură și, după verificarea ortografică, și chiar gramaticală[1], apoi după codificarea informatică, se va prezenta fie un tipar de probă laser în șpalt (pentru prima corectură), fie, pentru cărțile ce permit acest lucru, o paginare directă. Dacă aceasta trebuie respectată (din motive de economic sau de timp), se va avea grijă să se evite orice adăugare sau reorganizare a paragrafelor care ar obliga la modificarea textului.

De remarcat că, din motive de economie, culegerea unor lucrări sau colecții importante e asigurată uneori de culegători care nu ne cunosc limba, din țări foarte îndepărtate de continentul nostru. Un motiv în plus, dacă mai era nevoie, ca manuscrisul să fie pus la punct.

Dischetele autorului sînt tipărite cu laser și urmează același drum : revizuirea textului și tehnoredactarea lui preced faza prelucrării de către culegător.

[1] Să precizăm că ajutorul acestor softuri, integrate sau nu, rămîne relativ și nu elimină necesitatea absolută a unei corecturi atente.

Prețul a 1.000 de semne. După determinarea volumului originalului, și pentru a evalua costul culegerii, editorul dispune de o informație (în principiu) precisă : numărul de semne din manuscris. Discheta autorului sau a editorului indică acest număr, cu condiția ca întregul manuscris să fie integrat. Indexurile, care nu se pot realiza decît după paginare, sînt adesea uitate. Deci între solicitarea unui deviz și manuscrisul definitiv, trebuie făcute mai multe controale. Este evident...

Pentru cărțile care cuprind mult text – literatura, de exemplu, și neluînd în calcul inevitabilele corecturi – se trece adesea la o paginare directă.

Prețul a 1.000 de semne dat de culegător permite o primă evaluare pentru deviz. Un control va permite să se țină seama de eventualele abateri. Pentru lucrările tehnice, formulele matematice sau științifice (sau culegere specială) reprezintă o majorare de preț ; citatele numeroase în limbi străine, de asemenea.

În schimb, pentru lucrările care necesită o paginare pe hîrtie, după primirea și corectarea primelor tipare de probă, această estimare a prețului de 1.000 de semne – oricît de importantă ar fi – nu reprezintă decît un element al prețului său de cost. Independent de corecturile autorului, aceste lucrări, în general mai complexe, necesită tipare de probă succesive, pentru că responsabilul editorial (sau paginatorul său) trec la ajustări și la acordarea textului cu ilustrația. În plus, legenda, rareori stabilită înainte de paginare, necesită cel puțin un tipar de probă... și uneori restructurări ale paginii.

Ideal ar fi să se solicite un tipar de probă paginat cu toate elementele integrate (ceea ce este posibil în PAO), dar un asemenea lucru necesită o pregătire de o mare rigoare, mai ușor de asigurat la lucrările care nu prezintă o interacțiune complexă text/imagine. De aceea, serviciul de devize și fabricantul preferă să evalueze „prețul paginii montate", care va reflecta mai exact prețul definitiv.

Editorul are interesul să țină un istoric al acestor prețuri de cost „pe pagină" : un tablou recapitulativ îi va permite comparații utile ale unei lucrări sau ale unei formule cu alta. El are și latitudinea interesată de a calcula acest preț unitar integrînd fotogravura. Este nevoie să se amintească faptul că, dacă editorul dorește să extrapoleze un preț estimativ, lucrările trebuie să fie aproape identice, deși chiar într-o colecție standard, intervin diferențe. Participarea celui ce face devizul sau a tipografului nu este recomandată, ci e imperativă.

În domeniul microinformaticii, trebuie să distingem cel puțin două cazuri :

a) Utilizarea dischetelor de editare de text ale autorului

Este un caz întîlnit din ce în ce mai des, dar utilizarea directă a acestor dischete de către fotoculegător ridică multe dificultăți și vom menționa :

– caracterul depăşit, diversitatea şi performaţele foarte limitate ale microcalculatoarelor achiziţionate de majoritatea autorilor ;

– softurile[1], de performanţe inegale şi adesea prost utilizate de autori, necesită multiple operaţii de conversie şi de prelucrare de căte fotoculegători (*cf.* infra) :

– rezultă că aceştia nu scad din preţul culegerii decît un procent mic, motivînd cu complexitatea operaţiilor de conversie, la limita rentabilităţii ; adesea se porneşte din nou de la zero şi fotoculegătorul culege textul de la început ;

– mai trebuie amintit, în sfîrşit, că autorul se confruntă cu dificultatea de a-şi controla fluiditatea scrierii, de a-şi organiza logica expunerii, de a-şi reciti textul de mai multe ori. Revederile repetate ale manuscrisului îi tulbură memoria şi raţiunea. Chiar şi autori foarte buni (atunci cînd se grăbesc) nu mai respectă regulile gramaticale, ortografice şi lasă greşeli sau nonsensuri.

A pretinde ca autorii să fie atenţi şi la prezentarea materială a textelor lor este o speranţă deşartă, cu excepţii foarte rare. Celor mai buni dintre ei, li se vor încredinţa modele de machete de pagini. Doar editorii, tehnoredactorii şi corectorii (care au avantajul de a descoperi textul şi de a fi familiarizaţi cu problemele de paginare) vor depăşi problemele, vor unifica prezentările diferite, mai ales bibliografiile (şi vor prefera să le culeagă din nou pentru a le unifica). Dar, editorii vor afla acest lucru pe socoteală proprie, corectura a doua şi a treia le vor rezerva partea lor de surprize.

• Dischetele autorilor trebuie însoţite de o scurtă fişă tehnică, specificînd conţinutul fiecărei dischete, marca şi modelul de microcalculator, sistemul de operare, caracteristicile dischetelor utilizate (cu o singură faţă sau cu două feţe, de dublă densitate sau de marc densitate), tipul de soft şi versiunea sa (de exemplu Word 6), semnele folosite pentru „semne speciale" şi eventuala utilizare a codului ASCII.

În unele edituri, editorul va opera pe microcalculatoarele sale corecturile autorului/lectorului/tehnoredactorului, apoi va încredinţa această dischetă „curată" culegătoului. PAO reprezintă un stadiu mult mai performant pentru culegere/gravură.

[1] Atenţie, copierea neoficială a unui soft pe dischetă sau pc hard-disc este ilegală : se pedepseşte prin legea din 3 iulie 1985 privind proprietatea literară şi artistică şi printr-o directivă europeană din 4 mai 1991. Firmele vizate sînt expuse confiscării copiei, amenzii şi plăţii de despăgubiri.

b) PAO (editarea asistată de calculator – *Desktop Publishing*)[1]

Un număr limitat de autori[2] pasionați de informatică și mulți editori sau packageri au astăzi microcalculatoare performante și sînt experimentați în utilizarea softurilor. Buna cunoaștere a procedurilor informatice le permite un dialog eficient (și uneori în contradictoriu) cu profesioniștii informaticii editoriale.

Trebuie să distingem PAO pentru cărțile cu text și PAO pentru cărțile cu ilustrații :

• În PAO text, se realizează paginarea completă a lucrării. În realitate, există două formule :
– editorul își poate realiza singur paginarea și filmele ;
– sau, după ce și-a realizat prepaginarea, încredințează culegătorului operațiile de transcodificare informatică și finalizarea lucrărilor pînă la filme.

Microcalculatorul necesar trebuie să fie puternic (Macintosh[3] sau PC, IBM care a recîștigat teren cu *Windows 95*). *Unitatea sa centrală* are o memorie RAM mare, de la 8 la 120 Mo (chiar mai mult), condiție necesară unei utilizări eficiente a softurilor. *Memoria de masă* va dispune de minimum 200 Mo, dar 1 Go a devenit norma curentă. Este utilă adăugarea unui disc de stocare (de la 1 la 2 Go).

Ecranul (sau monitorul) există în mai multe variante : cu pagină verticală sau pagină dublă (de 17 sau 20 inch), această ultimă variantă fiind de preferat pentru paginile de format A4. Ecranul color prezintă avantajul de a putea crea, pe fond color, o machetă de paginare și de a obține astfel o prezentare mai clară.

Softurile recomandate pentru culegere sînt :
– softurile de editare de text, cum ar fi *Word 5 sau 6* sau *Wordperfect*, deja utilizate de numeroși autori și editori ;
– unul sau mai multe softuri de fonturi vectoriale de caractere pentru a satisface eventualele exigențe foarte precise ale editorului (mai ales pentru o colecție).

[1] Confrații noștri din Quebec au adoptat termenii *éditique, éditicien* și *éditicienne*, *cf.* Pupier (Paul) și Gagon (Aline), *Dictionnaire pratique de l'éditique,* Montreal, Les Éditions logiques, 1992.

[2] Laufer (Roger), *„Adieu papier, vers le manuscrit électronique"*, în *J'écris*, nr. 28, oct.-dec. 1993, Paris (BP 101, 92216 Saint-Cloud).

[3] O anchetă a revistei *Caractère* (4 iunie 1996) arată că Apple/Macintosh reprezintă 86,15% dintre utilizatori, Windows 21,21%, Unix 3,9%, iar restul 5,19%.

Adobe Type Library propune o tipotecă de 380 de familii de fonturi, iar CD-ROM-ul *Linotype-Hell* (versiunea 6.0) dispune de 2.000 de fonturi ;

– un program de calcul tabelar (*Excel* sau *Lotus*) care va permite realizarea de tabele, chiar de scheme sau diagrame simple ;

– pentru lucrările ştiinţifice există softuri adaptate la principalele discipline (chimie, fizică, matematică, de exemplu *TeX*).

(Atenţie textele culese permit o anteprelucrare ce nu corespunde întotdeauna fonturilor *Postscript* sau *Truetype*, de care dispune culegătorul profesionist. Modificări sumare vor atrage după sine necesitatea de a „retuşa" textul, căci două fonturi cu acelaşi nume şi acelaşi corp pot ocupa spaţii de dimensiuni diferite, pot decala rînduri şi deci paginarea) ;

– un aparat de recunoaştere optică a caracterelor (OCR) va permite transcrierea textelor deja culese. Considerat insuficient acum cîţiva ani, acest echipament este performant astăzi, chiar dacă prezintă încă unele imperfecţiuni.

Imprimanta laser va permite obţinerea unei excelente redări tipografice.

Munca editorială este identică cu procedurile clasice : după prima culegere, se impun citirea din nou a textului şi corectura, cu rectificările tradiţionale (pauze proaste, rînduri scurte etc.).

Vor urma stabilirea paginii (duble) şi a protocolului de tehnoredactare, adică alegerea caracterelor şi a corpurilor de literă pentru titluri/subtitluri/text omogen, ca şi pentru coloncifră, note, eventuale colontitluri etc.

Poziţionarea textelor, trimiterile la note vor evidenţia lipsa sau excesul de text, un sfîrşit de capitol imposibil (unul sau două rînduri) etc. În plus, greşelile sau lipsurile la tehnoredactare vor apărea mult mai clar.

Dacă editorul (de la o editură mică) nu ia în calcul timpul ce îl consacră acestor sarcini, atunci munca se justifică. Dar, multe experienţe o dovedesc, un culegător este infinit mai eficient şi mai rapid. În afara profesionalismului său, echipamentul informatic de care dispune (mai ales calculatoarele puternice utilizate pentru culegere) îl va ajuta să cîştige un timp preţios, iar preţul său se va dovedi mai competitiv.

După „bun de filmat", se impune controlul sistematic al filmelor, ceea ce necesită adesea refacerea unor pagini (să recunoaştem că, şi cu un culegător excelent, asemenea „accidente" sînt frecvente, fără a uita riscurile de erori *in fine* între filmele bune şi cele proaste).

Este important să se păstreze, în fiecare etapă, varianta listată, pentru că în memoria calculatorului nu se păstrează succesiunea corecturilor şi a modificărilor. În caz de accident, doar aceste tipare de probă vor permite un control „istoric".

PAO este foarte utilă pentru coeditări : după cc s-a refăcut (sau recuperat) macheta originală, se cunoaşte numărul de rînduri/semne necesare şi se poatc realiza astfel o paginare definitivă. Evantuala plasare a textelor pe un desen, o hartă, o diagramă etc. devine uşoară.

Să adăugăm un punct pozitiv : transmitcrea paginilor culese, în datc digitale prin e-mail, este posibilă între editor, culegător eventual şi tipograf. Permite să se cîştige foarte mult timp şi se aplică şi la cartea ilustrată, pentru care duratele de transmisie devin mult mai lungi şi ating un preț cu adevărat prohibitiv.

- În PAO pentru lucrările ilustrate

Microcalculatorul va trebui să fie mai performant : memoria RAM va fi de minimum 50 Mo, dar dacă trebuie introdus un număr mare de imagini, se va alege o memorie de 128–256 Mo. Viteza de calcul va fi de 166/180 Khz. Memoria ROM va fi de 1 Go. Un sistem de stocare, cum ar fi *Syquest*, va utiliza hard-discuri mobile de 200 Mo. Mai puternic, *Iomega Jaz* are 1 Go. Editorul mai poate comanda la o firmă specializată CD-ROM-uri, formulă interesantă atît pentru prețul său cît şi pentru păstrarea datelor.

Pentru paginarea textelor/imaginilor, softurile *XPress* sau *Pagemaker* sînt eficiente.

Scanncrul plat este indispensabil pentru digitizarea imaginilor (texte, desene, fotografii alb-negru/color) şi pentru integrarea lor pe ecran. Numeroasele scannere propuse diferă prin rapiditate, capacitate de a transpune culorile (de la 16,7 la 134 de milioane de culori), negrul (256 niveluri de la negru la gri), rezoluția (de la 300 la 1.200 puncte pc inch, cu utilizarea unui soft, dar se poate scana pornind de la 100 dpi). Dczvoltarea fotografiei digitale, cu softuri standard, permite integrarea şi modificarea imaginilor în sucesiunca grafică[1].

Imprimanta laser va trebui să aibă mcmoria RAM de minimum 8 Mo.

Tot mai mulți editori şi packagcri favorizcază imaginea în cadrul paginării. Ea determină conținutul şi structura paginii dublc a numcroasc lucrări.

În PAO sînt posibile diverse abordări, cele mai frecvente fiind :
– fie realizarea unei schițe (*rough*) a paginii duble care va fi scanată ;
– fie, direct pe ecran, trasarea diversclor suprafețe prevăzute pentru ilustrații.

Aceste elemente se încadrează în macheta stabilită în prealabil cu un soft de paginare *XPress* sau *Pagemaker*.

[1] *Cf. Caractère*, nr. 435, 10 septembrie 1996.

Atunci cînd alegerea documentelor alb-negru/color a fost făcută, acestea vor fi scanate, apoi micşorate sau mărite pentru a fi integrate în macheta definitivă. Se mai pot adăuga operaţiile de decupare după contur, de transfer/suprimare de umbre, de schimbări ale culorilor sau ale dominantelor culorilor, de suprapuneri ale imaginilor sau ale incrustaţiilor cu un soft ca *Photoshop* sau *Illustrator*, destinat graficienilor şi desenatorilor.

Paginarea imaginilor va necesita uneori modificări pentru a echilibra estetica paginii duble, dar posibilitatea de a le realiza în editură permite să se cîştige timp preţios.

Repartizarea textelor de scris în spaţiile rezervate, mai ales printre imagini, devine ultraprecisă şi permite să i se ceară eventualului autor/redactor să respecte strict un număr de rînduri /semne.

Fotogravorului i se vor încredinţa documentele care trebuie reproduse pentru a realiza digitizarea definitivă. Aceasta se reprezintă în general sub două forme :

– fie un *fişier de joasă rezoluţie* care permite editorului să definitiveze paginarea „reprelucrînd" imaginile (dimensiuni, poziţii, albituri din jur, corectarea culorilor, vezi *supra*) ;

– fie un *fişier de înaltă rezoluţie* care se va substitui imaginilor de joasă rezoluţie în macheta definitivă.

Fotogravorul va furniza apoi editorului diverse tipuri de documente ce-i vor permite să efectueze eventualele corecturi de culori, adică probe color laser fără raster *(Rainbow, Iris)*, apoi pentru bun de tipar, probe cu raster (*Cromalin* sau *Matchprint*) realizate direct pe baza fişierelor informatice de înaltă rezoluţie, fără a mai trece prin faza filmelor.

O altă abordare constă în a încredinţa fotogravorului imaginile care trebuie reproduse pentru a le digitiza, înainte ca editorul să-şi realizeze macheta pe ecran. Un singur inconvenient, minor dacă nu e vorba decît de cîteva imagini, şi anume faptul că orice eventuală mărire/micşorare va necesita o redigitizare a ilustraţiilor.

În sfîrşit, trebuie menţionat procedeul care funcţionează deja, „de pe calculator pe placă" ce suprimă necesitatea de a realiza filme color şi permite tiraje mici, în condiţii tehnice şi economice interesante.

Aceste progrese fascinante ale informaticii editoriale pretind un înalt nivel de profesionalism şi există încă puţini editori dispuşi să finanţeze constituirea de echipe specializate în PAO şi achiziţionarea de echipament adecvat, care se perimează repede datorită progreselor rapide. Gallimard şi cîţiva packageri au devenit lideri incontestabili. În schimb, mulţi editori nu execută decît macheta pe ecran şi predau firmelor specializate fazele ulterioare pe care le-am descris.

Unul dintre avantajele majore ale acestor proceduri este că se poate constitui o bancă de imagini la editor. Acesta va putea astfel să le reutilizeze pentru alte lucrări, ceea ce reprezintă o economie apreciabilă (mai ales evitînd recurgerea la agențiile foto pentru recuperarea documentelor originale). De reținut că unele agenții oferă deja clienților lor această variantă digitizată, păstrînd furnizarea de documente sub formă clasică (hîrtie fotografică sau Ektacrom). Dar, atenție, drepturile sînt datorate aceloraşi deținători şi se impune raportarea precisă a surselor în noua lucrare.

Cu generațiile tinere de autori, dintre care unii pasionați de informatica editorială, se va evolua către o adoptare mai generalizată a PAO? Fără nici o îndoială pentru lucrările cu text, chiar complexe. Dar nu se va dovedi utilă decît dacă autorii stăpînesc (aproape perfect) conceperea cărților şi scrierea lor, asemenea autorilor-editori şi puținilor universitari deja experimentați în această practică[1]. Pentru că achiziționarea unui echipament performant este costisitoare – şi timpul necesar paginării foarte lung – ar fi echitabil ca la avans şi la drepturi să se adauge o sumă forfetară pentru realizare.

Mulți dintre ei sînt mai ales pasionați – în cercetare ca şi în scrierea textelor – de utilizarea hypertextului[2]. Într-adevăr, un soft hypertext va facilita organizarea unui ansamblu de cunoştințe sau de date. „Aceste elemente ale informației sînt distribuite în noduri, fiecare nod putînd, la rîndul său, să cuprindă o întreagă rețea de elemente [...] explorarea ansamblului se face trecînd de la un nod la altul, fără nici o restricție impusă dinainte şi urmînd un itinerar a cărui complexitate nu are limite".

În schimb, sînt mult mai puțini autorii care stăpînesc PAO pentru texte ilustrate. Fotografii, ilustratorii şi infograficienii ating deja acest obiectiv.

PAO în rețea

Tot mai mulți editori utilizează PAO în rețea, ceea ce le permite asocierea mai multor operatori dintr-o echipă editorială :
– fie pentru a folosi minibazele de date ;

[1] Elizabeth L. Eisenstein, autoarea unei lucrări remarcabile în două volume, *The Printing Press as an Agent of Change*, scria deja (în 1983 în *La Révolution de l'imprimé dans l'Europe des premiers temps modernes, op. cit.*) : „Profesorii [universitari] se dotează cu calculatoare de prelucrare a textelor care le vor permite să scurtcircuiteze editurile universităților şi să realizeze acasă la ei copii ale lucrărilor prezentate drept cărți".

[2] Cf. articolul *Hypertext* (de Roger Laufer şi Jean Meyriat), *Les Sciences de l'écrit, op. cit.* Laufer (Roger) şi Scavetta (Domenico), *Texte, hypertexte, hypermédia*, Paris, PUF 1993. Balpe (Jean-Pierre), *Hyperdocuments, hypertextes, hypermédias*, Paris, Eyrolles, 1990.

– fie pentru a concepe şi realiza în comun lucrări şi colecţii (sisteme de codificare permit blocarea unor fişiere „rezervate") ;
– fie pentru a beneficia de prelucrare la distanţă.

Echipamentul de bază cuprinde :
– un server (memoria centrală) ;
– un monitor pentru fiecare colaborator ;
– o imprimantă comună sau o imprimantă per staţie de lucru ;
– softurile deja descrise.

Serverul poate fi conectat la calculatorul culegătorului sau culegătorilor, iar editorul obţine astfel, fără timpi morţi, tote tiparele de probă dorite pînă la „bun de tipar" şi la realizarea filmelor.

Această ameţitoare accelerare a operaţiilor îi determină pe mulţi editori să dea instrucţiuni de realizare a filmelor înainte de a fi trecut la probe pe mai multe pagini. În sfîrşit, ca şi în cazul precedent, serviciul de producţie va trebui să controleze calitatea filmelor, mai ales densitatea lor, înainte de a fi predate tipografului.

Chiar dacă editorii au fost perfect instruiţi în privinţa PAO, este important ca un responsabil desemnat să administreze aceste reţele pentru a evita interpretările fiecărui editor şi a rezolva incompatibilităţile.

Culegerea integrată la editor?

Dacă editorul centralizează culegerea, trebuie să facă faţă fluxurilor neregulate de predare a textelor şi a corecturilor. Timpilor morţi le urmează perioade de urgenţe care se situează adesea în primul semestru pentru a atenua vîrful de producţie, în septembrie/octombrie. Iar planificarea textelor pentru prelucrare va suferi întîrzieri la autori şi revizuiri adesea mult mai îndelungate decît s-a prevăzut.

Desigur, mulţi editori reuşesc să-şi respecte planul de culegere. Eşalonarea şi natura lucrărilor permit să se evite salturile, dar au fost luate în calcul toate investiţiile de personal şi de echipament informatic de editură? Începînd de la un anumit nivel al echipamentului, rămîne singura soluţie de urmat. Or, nu se pot trece sub tăcere divergenţele strategice dintre editor, informatica editorială şi producţie, care tratează cu culegătorii. Dacă multe edituri se felicită pentru această opţiune şi au depăşit – după o perioadă de instabilitate destul de lungă – multe handicapuri, chiar şi azi se măsoară adesea distanţa ce desparte speranţa de realitate.

Editurile care stăpînesc perfect informatica editorială justifică o asemenea opţiune : nu mai au parte de acum de dificultăţile pe care le aveau cu fotoculegătorii slabi, din motive umane, tehnice sau financiare. Falimentul brutal al

unora dintre ei a prezentat pericole grave. În plus, editurile ce aveau propria bază sau bancă de date consideră indispensabil să păstreze confidențialitatea informațiilor, a experienței lor, adică a capitalului lor. Vom analiza, în cele ce urmează, această succesiune editorială într-o editură care își exploatează propriile baze de date, integrînd texte și imagini.

De la bazele de date la culegere/gravură

Unii editori, chiar prin lucrările publicate, sînt deosebit de interesați de stocarea și de actualizarea informațiilor : este cazul enciclopediilor generale sau tematice, al dicționarelor, al seriilor documentare, economice, medicale sau juridice, al bibliografiilor generale sau științifice etc. Datorită calculatoarelor, trecerea de la stocarea acestor date la punerea lor în formă tipo/grafică, sub formă de filme în pagini pregătite pentru tipar, a devenit o realitate de mai mulți ani.

„În acest context, nu se poate decît saluta generalizarea providențială a standardelor din domeniu, mai ales a celor legate de structura internă a textelor (SGML)[1], de unificarea tehnoredactării (Adobe, în special), de descriptorii de pagini și de obiecte grafice (PostScript), de portabilitatea culorii (EFI, Adobe)[2]".

Fără a intra în discuții pe toate aceste teme, se observă că noile funcții principale sînt comparabile și, în același timp, mult schimbate față de cele vechi :

– editorul păstrează controlul asupra textelor[3] (culegere, actualizare, corectură, revizuire, inclusiv cea a paginării) ;

– fotoculegătorii preiau montajul paginilor ;

– fotogravorii gravează și interpretează la cerere imaginile digitizate.

Rezumat prea schematic, acest circuit necesită ca multe responsabilități tehnice să fie riguros definite, coordonate în comun și transmise continuu între editor și furnizorul său.

Editurile care și-au asumat programe atît de vaste, funcționînd cu termene ce amintesc uneori termenele publicațiilor lunare, s-au dotat cu echipament

[1] SGML *(Standard Generalized Markup Language)*, normă internațională de marcare logică, adoptată de ISO în 1986 ; se traduce cu : limbaj standard de marcare generalizată. *Cf.* Jegourel (Christian), *„Techniques et enjeux du SGML"* în *Caractère*, vol. 5, 1992. *Computers and Typography* (*compilat* de Rosemary Sassoon), G.-B. Exeter, Intellect Books, 1993.

[2] Suarez (Joaquim), *„La Chaîne éditoriale"*, în *Caractère*, vol. 5, 1992.

[3] În acest circuit apar noi parteneri : astfel, Biblioteca Națională a Franței comandă culegerea textelor a aproximativ cinci mii de cărți pe care cititorii săi le vor putea viziona pe ecran *in situ* sau la distanță. Într-un anumit fel, Biblioteca re-culege... De ce să nu se co-culeagă? De ce să nu se reia, în caz de reeditare, culegerea unei lucrări vechi, epuizate, împreună cu Biblioteca Națională a Franței? Rămîn doar problemele de protecție a dreptului de autor și de parteneriat.

informatic serios (unitatea centrală). Responsabilii de ediție, la orice nivel, dispun de microcalculatoare, cu sau fără legare la baza de date, mai ales din motive de siguranță și, după cum s-a menționat deja, de confidențialitate. Și aici, un sistem de codificare permite deschiderea sau interzicerea accesului la anumite fișiere-programe.

Toată această structură ține de pre-tipărire (sau avantipărire), dar în realitate este puternic dominată de responsabilul cu informatica editorială. Există deci o frontieră neclară între controlul culegerii și al fotogravării de către producție, sau de către informatica editorială.

Se hotărăște uneori o separație netă între pre-tipărire și post-tipărire (hîrtie, tipărire, finisare) : dacă cei doi responsabili ai acestor unități au o convergență de vederi și de interese, o asemenea divizare are o eficiență sigură. Dar dacă domină dezacordul, responsabilii editoriali, cadrele și asistenții de la fabricație sînt derutați, pentru că trebuie să se raporteze mereu la doi responsabili. Iar controlul asupra costurilor – și temenelor – devine aleatoriu.

Aceste cîteva reflecții asupra capacităților și problemelor pe care le ridică PAO și culegerea informatizată demonstrează profanului complexitatea opțiunilor. Progresele tehnice sînt rapide și a ține pasul cu actualitatea reprezintă o necesitate absolută. În plus, în fiecare editură, natura producției impune o strategie unică.

E bine deci ca tinerii editori să fie sensibilizați în privința imenselor posibilități care se oferă și care nu fac decît să crească. A-ți imagina că editurile vor prelua întreaga sarcină a concepției tipo/grafice va depinde în mare măsură de gradul de profesionalism al echipelor editoriale. Dar la ora la care nu se încetează reducerea personalului, segmentarea funcțiilor pentru a le exercita mai bine (în principiu), la ora la care tipurile și investițiile de echipament se amplifică, poate părea irațional, printr-o tendință contrară, să se dezvolte *in situ* un serviciu de PAO sofisticat.

Și totuși, unele edituri au rezolvat cu succes această problemă. Se poate face o comparație cu lenta punere la punct a fotoculegerii : soarta sa, față de cea a plumbului, a părut pentru o vreme problematică. Totuși, de mai bine de 30 de ani, ea a depășit obstacolele și s-a afirmat. PAO se impune, însă editurile cu programe vaste trebuie să meargă dincolo de o rațională culegere și organizare a textelor (deja grea)? Și, lucrînd în strînsă colaborare cu fotoculegătorii și fotogravorii, nu trebuie să lase primilor montajul textelor, realizarea filmelor, și următorilor, realizarea imaginilor digitizate și tratarea lor colorimetrică? Sau, după cum sugerează Gérard Piassale, aceste două meserii aflate în completă schimbare, nu se vor contopi într-una singură (culegravura)? Paginarea din ce în ce mai sofisticată și termenele din ce în ce mai scurte impun o flexibilitate pe care doar fuzionarea acestor două meserii ar permite-o.

Dar, oricare ar fi viitorul, capitalul pe care îl reprezintă băncile de date sau băncile de informații va fi disponibil on-line pentru specialiști sau pentru public? Vom aborda aceste strategii în capitolul XIII.

Fotogravura

Xilografia (gravura în lemn), gravura în cupru, litografia, şablonul, serigrafia au fost tot atîtea tehnici de ilustrare a cărţii, în alb-negru sau color, care au anticipat tehnicile moderne de reproducere. Reamintim şi fototipia, procedeu fotochimic pe strat de gelatină, care dă reproduceri extrem de fidele (fără raster) şi permite tiraje limitate la cîteva sute de exemplare.

Orice fotogravură fiind în serviciul unui procedeu de tipărire, cititorul va accepta faptul că, în acest tratat, nu am evocat decît pe scurt reproducerile în tipar înalt şi tipar adînc, în favoarea celor în offset care, de acum, domină în editare. În ceva mai mult de trei decenii, revoluţia informaticii, a fotoculegerii şi a offset-ului şi-a combinat efectele şi, în domeniul PAO (semi)profesionale, sîntem, după cum am văzut, în preajma unor mutaţii importante.

1. Clişeele de tipar înalt

Tiparul înalt, astăzi pe cale de dispariţie pentru carte (dacă se exceptează un domeniu rezervat ediţiilor de lux şi, invers, presele rotative cu hîrtia în bobine pentru ediţiile de buzunar), necesita, pentru reproducerea ilustraţiilor, clişee în relief pe zinc, pe cupru sau pe plastic ; ele erau gravate liniar sau cu raster (vezi filme offset). Clişeele erau montate pe lemn, pe plastic sau pe metal, la înălţimea literei. Montarea formelor (litere şi clişee) era lentă, iar potrivcala, operaţie ce preceda tipărirea, delicată.

Clişeele liniare au fost puse la punct în 1872, apoi utilizarea rasterului (sau similigravurii) a permis transpunerea semitonurilor de la sfîrşitul secolului al XIX-lea.

Clişeele în tricromie (corespunzătoare utilizării cernelurilor primare : galben, albastru azuriu, roşu purpuriu) şi în policromie (aceste trei culori întărite cu negru) au permis reproduceri/tipăriri ce au progresat constant în prima jumătate a secolului al XX-lea, progrese ce au învins concurenţa offset-ului (şi a tiparului adînc pentru reviste).

2. Cilindrii de tipar adînc

Tipar adînc în alb-negru a atins apogeul la ediţiile de lux între anii 1920 şi 1970. Acest procedeu se bazează tot pe utilizarea unui raster care descompune imaginea în mici pătrate de aceeaşi mărime. Pornind de la dispozitive, elementele tipăritoare sînt gravate în cuprul cilindrului : după aplicarea cernelii, un şpaclu şterge suprafaţa de metal şi, sub efectul

presiunii, cerneala din adînciturі se depune pe hîrtie. Cu cît alveolele cilindrului (sau plăcii de cupru) gravate sînt mai adînci, cu atît ele conțin mai multă cerneală și redau tonuri mai puternice. Și textele erau cu raster ; utilizarea unei lupe pentru măsurarea rasterului lasă să se vadă conturile neregulate ale literelor.

Gravarea cilindrului era o operație delicată și aleatorie, pentru că una sau două reproduceri imperfecte necesitau regravarea întregului cilindru. Dar frumusețea negrului catifelat, a griului cu nuanțe niciodată regăsite (doar în gravura offset în două tonuri) ne face să regretăm dispariția tiparului adînc pentru cărți și, de aceea, nu vom dezvolta mai mult acest procedeu foarte utilizat pentru tipărirea pe rotative a cataloagelor de vînzare prin corespondență și a pliantelor color în tiraje mari.

Pe rotativele moderne, o lățime de tipărire de 3,08 m (în Franța), o viteză de tipărire de 700–800 m/min și, în sfîrșit, o ieșire în fascicule fălțuite asigură o rentabilitate excepțională.

3. Filmele offset

Reproducerile pentru tipărirea offset erau realizate în fotogravură clasică (sau convențională) pînă spre anii 1960–1965. Astăzi, scannerele au înlocuit aparatele de fotoreproducere, camerele cu burduf sau camerele-laborator pentru obținerea filmelor (sau formelor fotografice pe peliculă – typons®), pozitive sau negative, acestea din urmă fiind adesea utilizate în Statele Unite. Integrarea text/imagine a devenit o practică curentă, economisind astfel un timp lung pentru montajul filmelor cu text și cu ilustrații în tipografie.

Se disting mai multe categorii de filme (ca la fotogravura în tipar înalt) :

- *Filmele liniare* redau doar negrul (și albul) din tiparul înalt, ilustrațiile în peniță, gravurile punctate, haşurile etc.

Un liniar în două sau mai multe culori trebuie preselecționat de către desenator ; altfel, un supliment va fi calculat de gravor. Culoarea utilizată poate fi una dintre cele trei culori de bază ale policromiei.

Dacă se imprimă ilustrații, scheme, diagrame, pe baza culorilor primare ale policromiei, este posibil să se aleagă un ton ce combină procente de raster (în general de la 10 la 90%). Se utilizează un modelar de cerneluri (de ex. Colorpress), care oferă peste 2.000 de nuanțe, nuanță cu nuanță, pe hîrtie cretată lucioasă, mată și pe hîrtie offset, căci redarea culorilor variază în funcție de cerneluri și de natura hîrtiei.

Dacă se optează pentru tipărirea în tonuri directe (de ex. un negru + un ton), machetatorul va selecționa culoarea dorită cu un modelar de cerneluri, de

ex. Pantone®, iar tipograful va amesteca cernelurile sale cromatice în proporțiile indicate[1].

- *Filmele liniare alb-negru* (sau *în rezervă*[2]) se obțin prin inversarea imaginii, într-o singură operație.

- *Filmele cu raster*[3] traduc variațiile semitonurilor, ale desenelor în tuș, în creion și ale fotografiilor. „Clișeul cu raster în pătrat" se distinge de „clișeul cu raster tăiat după contur", care elimină fondul din jurul subiectului.

Rasterul sau liniatura rasterului se exprimă în linii (per inch). Cel mai utilizat pentru editare este cel de 133 pentru tipărirea obișnuită, însă majoritatea cărților îngrijite sînt gravate cu raster 150, 166 sau 175. Rasterul 200 este rezervat reproducerilor de înaltă fidelitate, iar rasterul 300 este excepțional.

Un nou raster, Cristalraster™, are puncte atît de fine, încît aproape se poate vorbi de gravură fără raster.

Un chenar (de grosime variabilă) poate fi comandat fotogravorului, ceea ce înseamnă un mic supliment de preț. Inițial, această tehnică era utilizată pentru a mări rezistența clișeelor metalice.

- *Clișeele cu raster tăiate după contur* : conform indicațiilor de pe documentul de gravat, de preferință pe calc, se elimină fondul (sau părți din ilustrație). Această operație delicată poate fi realizată cu un dispozitiv de retuș cu pulverizator sau în PAO, dar în general i se încredințează fotogravorului. Prețul unei reproduceri tăiate după contur este în medie cu 50% mai mare decît al unui clișeu cu raster în pătrat.

- *Clișeele cu raster-clișeele liniare (combinate)* suprapun pe un film liniile pure (text sau desen, hartă etc.) și semitonurile cu raster ale fotografiei sau ilustrației. Prețul acestui film e cu aproximativ 100% mai mare decît al unui clișeu cu raster în pătrat.

- *Clișeele cu raster duplex*, rezervate tipăriturilor în două culori (în general negru și gri) sînt constituite din două clișee cu raster : unul accentuează părțile

[1] Tonurile directe sînt utilizate în general pentru lucrările tipărite în două culori. De la bej la gri-albastru, de la roșu la verde și albastru, posibilitățile variază după funcția culorii destinate textelor și/sau ilustrației. Un ton direct compact, pe fond cu raster, permite obținerea unor nuanțe mai slabe.

[2] Se poate grava „în rezervă" pe fonduri cu raster (suficient de compacte pentru ca textul să rămînă lizibil) și în policromii.

[3] Punctul de raster desemnează elementul de bază al unei imagini gravate. El are forme și dimensiuni variabile. Punctul eliptic (de formă ovală) se opune punctului convențional sau pătrat. Lupa pentru determinat liniatura, din sticlă sau plastic, permite definirea rasterului prin aplicare pe un document cu raster.

întunecate, celălalt părțile deschise. Utilizarea lor este răspîndită pentru albumele fotografice alb-negru de calitate (în engleză *duo-tone*), pentru că prețul este ridicat. Să amintim că pentru lucrările excepționale, unii editori recurg la negru plus două griuri diferite.

• *Bicromiile* : se vor distinge originalele preselecționate de desenator (două originale suprapuse) și interpretarea unui original în culori de către fotogravorul ce efectuează o selecție în două culori, adică două clișee cu raster suprapuse.

Nu se va confunda această operațiune cu comanda unui clișeu cu raster și a unui fond cu raster uniform pentru a nuanța ușor reproducerea în alb-negru[1]. În funcție de densitatea culorii alese, se va comanda un raster de 10% (foarte puțin vizibil) sau de 20–30%, chiar mai mult, dacă culoarea suplimentară este ușoară, ceea ce îi va interzice utilizarea pentru titluri și subtitluri color, pentru că ar deveni ilizibile.

• *Liniarele cu haşuri (sau benday)* sînt utilizate pentru ilustrațiile liniare în care se dorec zone cu raster, identice sau cu diferite valori, de exemplu pentru scheme și diagrame. Costurile fotogravării pot atinge sume ridicate pentru cartografie sau desene complexe, mai ales în culori. PAO facilitează enorm utilizarea haşurilor.

Altă soluție, mai puțin satisfăcătoare din punct de vedere tehnic : transferul rasterului (tip Letraset sau Mecanorma) de către cartograf sau desenator. Originalul astfel pregătit este gravat liniar, fără supliment de preț. Dar legătura dintre linii și zonele haşurate e delicată.

• *Conversia semitonurilor la linii* permite efecte grafice interesante, dacă fotografia prezintă excelente opoziții de valori și de contraste. Un raster granular dă rezultate interesante. Alte efecte pot fi obținute cu rasterele cu linii, cu cercuri concentrice etc.

Dacă utilizarea pentru gravare a *originalului deja cu raster* trebuie evitată, fotogravorul poate „elimina rasterul" din reproducere. În cazul pierderii filmelor, tipografii recurg la această soluție, pentru alb-negru și pentru color, fără ca editorul să o știe!

• *Tricromiile* sînt puțin utilizate, deși cle satisfac reproducerea culorilor. Culorile suprapuse (galben, purpuriu și azuriu) se presupune că redau, prin suprapunere, negrul. G. Martin ne-a amintit că tricromia a fost pusă la punct de un gravor în cupru care s-a inspirat din lucrările lui Newton, contemporanul său. Acest procedeu se numește *sinteză prin scădere.*

[1] Atenție la alegerea unei înclinații a rasterului, care să evite moararea.

„Sinteza [pe care o realizează azi scannerele] se numeşte scăzătoare. Amputările necesare sînt realizate de cernelurile care se suprapun două cîte două. Cerneala galbenă (galbenul e o combinaţie surprinzătoare de verde-galben şi roşu-oranj), suprapusă peste cerneala purpurie (purpuriul este o combinaţie de albastru-violet şi roşu-oranj) duce la roşu-oranj. Cerneala galbenă suprapusă peste cerneala azurie (azuriul fiind o combinaţie de albastru-violet şi verde-galben) duce la verde-galben. Cerneala purpurie suprapusă peste cerneala azurie duce la albastru violet"[1].

Policromiile sînt imprimate cu cerneluri transparente (spre deosebire de cernelurile acoperitoare). Gama Europe (scară de culori) este cea mai utilizată pentru imprimarea de policromii ; ea se bazează pe cerneluri standardizate.

Se numeşte selecţie a culorilor (sau selecţie cromatică sau separare a culorilor) reproducerea unui original în culori, opac sau transparent, obţinută prin tipărire prin suprapunere şi potrivire a celor trei culori primare, plus negru.

• *Policromiile*, al căror preţ a scăzut spectaculos în ultimii douăzeci de ani, includ în selecţia tricromiei (amintită mai sus) un film alb-negru care conferă mai multă forţă redării culorilor. Alegerea rasterului depinde în mare parte de hîrtie şi de cerneluri. Decizia trebuie luată împreună cu servicul de producţie.

E bine de asemenea să amintim că, pentru vînzările de filme în coeditări, tipografii din unele ţări nu dispun întotdeauna de maşini de tipar ultraperformante şi că poate e de preferat să se alcagă (nu fără părere de rău) un raster sigur, de exemplu 133.

• *Probele de gravură în culori* trebuie analizate cu grijă : chiar dacă cele mai recente scannere sînt dotate cu sisteme de corecţie informatizate, orice policromie rămîne o chestiune de interpretare. Vom examina aceste corecturi ale probelor (ca şi regulile de pregătire a originalelor pentru fotogravură din capitolul X, consacrat realizării cărţii). Pînă relativ recent, fotogravorul imprima „tipare de control" (de preferinţă pe hîrtia de tiraj) pe o presă de corectură, operînd un transfer pe plăci. Astfel oferea o serie de probe ce permiteau să se aprecieze densitatea fiecărei culori primare şi a negrului, în supraimprimări succesive.

[1] Martin (Gérard), *„De la reproduction des couleurs"*, în *Caractère, L'événement technique*, 1993. Evitînd tehnicile de reproducere : graficianul elveţian Karl Gerstner a publicat o carte remarcabilă (greu accesibilă), *Les Formes et les couleurs*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1986. *Cf.* şi Brusatin (Manlio), *Histoire des couleurs*, Paris, Flammarion, 1986. Nici o ilustraţie, dar de la Aristotel la Wittgenstein, acest autor oferă o uimitoare diversitate de perspective şi de reflecţii pertinente. În fotogravură/tipografie, se numesc culori primare azuriul, purpuriul şi galbenul. De asemenea, se utilizează termenul cerneluri primare.

În zilele noastre, „probele fotografice" (sau probele digitizate color), de exemplu Cromalin sau Matchprint, le-au luat locul. Nu vom avea încredere în strălucirea lor plăcută. Orice probă color reproduce în general pe margine o „bandă-test Brunner" (uneori denumită „scara Brunner", după numele inventatorului său elvețian). Ea permite controlul valorilor și al culorilor cernelurilor primare, ca și supraimprimarea lor cu fond, cu raster și, în plus, calitatea punctelor de raster. Se regăsește această scară Brunner pe colile de tiraj.

În ceea ce privește probele digitale color (imprimante laser, cu jet de cerneală etc.), calitatea lor mediocră – și deloc fidelă fotografiilor – le rezervă pentru lucrările mai puțin pretențioase, adică pentru presă (*cf. infra*).

Pentru lucrările de lux sau pentru unele hărți geografice, se poate recurge la reproduceri în șase sau mai multe culori. Redarea fidelă a unor nuanțe de albastru, verde și roșu (redate mai prost în patrucromie) poate cere această soluție costisitoare.

Unul sau două tonuri directe pot fi adăugate imprimărilor în patrucromie (de exemplu pentru fondurile în culori deschise), ceea ce va necesita și un tiraj pe o mașină în cinci/șase culori sau, după tiraj în patrucromie, una sau două noi treceri prin mașină.

Scannerele

Scannerele sînt utilizate de gravorii și editorii care lucrează în PAO. Ele permit digitizarea, stocarea, retușarea și imprimarea imaginilor, mai ales color. Astfel, aparatele de fotogravură, rasterul utilizat în gravura tradițională au fost înlocuite cu o conversie în pixeli[1] (pixelul fiind cel mai mic element al unui ecran de afișare a cărui culoare și intensitate sînt codificate individual).

Dacă scannerele cu tambur – sau rotative – au un timp mai bun, scannerele plate le înlocuiesc în ultima vreme. Acestea din urmă au avantajul de a permite editorului să treacă originalele pe hîrtie groasă, chiar pe hîrtie cașurată (atențic, fără nici o diferență de grosime a hîrtiei sau a stratului de adeziv).

Indiferent dacă imaginea e transparentă (de ex. Ektacrom) sau opacă, ea este baleiată automat de o sursă luminoasă. Scannerul efectuează automat selecția culorilor analizînd cele trei culori primare, la care se adaugă negrul. În PAO, cu scannerele performante, se obțin deja mii de niveluri de gri sau miliarde de culori.

Nu se vor confunda aceste scannere pentru gravura directă cu cele destinate citirii optice a textelor (OCR).

Fără a putea trece la un studiu comparativ al diferitelor scannere disponibile – performanțele lor cresc în fiecare an – se poate stabili o paralelă între echipa-

[1] Fiecare pixel conține un grup de biți, pînă la 24 de biți.

mentele fotogravorilor şi cele ale PAO performante. Reiese dintr-o experienţă cu zece scannere PAO că scannerul profesional îşi dovedeşte superioritatea „în ceea ce priveşte claritatea sau viteza [...] pentru că este de două pînă la patru ori mai productiv decît cel mai bun dintre scannerele PAO". Dar, adaugă Christophe Lombart, „pot fi foarte bine avute în vedere lucrări profesioniste, cu posibilităţi mai mult sau mai puţin mari, în funcţie de modelul ales"[1]. Reproducerile color care ilustrează articolul citat dezvăluie dezacorduri certe, însă mai multe dintre ele au o redare acceptabilă a culorilor : natura originalelor, gradul de exigenţă şi bugetul determină alegerea de echipamente mai mult sau mai puţin performante.

Duplicarea filmelor pentru ilustraţii

Păstrarea unui set de negative ale ilustraţiilor, în gravură tradiţională, *nedigitizată, alb-negru sau color*, permite realizarea la preţuri mult mai mici a unui set sau a mai multe de duplicate (sau cópii) :

- fie din motive de securitate, mai ales dacă filmele sînt expediate la o tipografie în străinătate. Rătăcirea sau expunerea filmelor la radiaţii este frecventă ; fără a uita, cazuri mai grave, riscurile de accident (incendiu, inundaţie) sau de greve şi ocupări de tipografii ;

- fie pentru a avea posibilitatea de a reutiliza filmele ilustraţiilor gravate la alte lucrări, ştiind că duplicatele sînt în principiu, „la dimensiune", cele alb negru ca şi cele color, putînd fi mărite sau micşorate cu maximum 10–15%, fără a le diminua calitatea. Această operaţie este delicată, relativ scumpă şi, în caz de retăiere a clişeului la format, se va adăuga un supliment la preţ ;

- fie pentru coeditări, în cazul în care contractul prevede cedarea filmelor. Desigur, ar fi mai avantajos să se poată stabili numărul de seturi de cópii necesare şi să se realizeze cu aceeaşi comandă, însă serviciul de cedare a drepturilor de autor semnează rar contracte de coeditare la date apropiate ;

- fie, în sfîrşit, în cazurile de coproducţie, căci se convine în general între părţi că editorul care se ocupă de fotogravură se angajează să furnizeze, la solicitarea partenerului sau partenerilor, un set de filme pozitive, la preţul de cost (utilizabile pentru alte publicaţii).

Dacă negativele nu au fost păstrate ori s-au pierdut, există întotdeauna posibilitatea, printr-o dublă operaţie de fotogravare, să se obţină duplicate pe

[1] *Caractère*, nr. 431, 4 iunie 1996.

baza filmelor pozitive. Într-adevăr, offset-ul necesită filme al căror strat de emulsie, la transfer, va fi în contact direct cu placa. Dar, de regulă, se va evita executarea de cópii pe peliculă fotografică după duplicate. În toate cazurile, calitatea filmelor duplicate va fi controlată de tipograf înainte de expediție.

Dar, am văzut, tot mai mulți editori preferă o gravură digitizată : aceasta permite serviciului de producție să comande „cópii", cu avantajul imens de a putea, dacă e necesar, să li se varieze dimensiunile, fără ca punctul rasterului să fie mărit sau micşorat. Ea dă şi posibilitatea de a relua paginile cu ilustrații montate. Iar a avea propria bancă de imagini digitizate reprezintă siguranță şi economie de timp.

Tipografia şi editura trebuie să se consulte pentru a stabili ce discuri sau benzi magnetice – memoria gravării – trebuie eventual salvate în fiecare an. Dacă prețurile sînt excesiv de mari, extinderea lor la ansamblul producției digitizate ar fi, într-un foarte mare număr de cazuri, o măsură nepotrivită.

Tipărirea

Presa cu pîrghie, construită de Gutenberg, deşi modificată, a fost utilizată timp de trei secole şi jumătate. Un tiraj de 200 pînă la 300 de coli pe zi era regula ; desigur, îmbunătăţiri permanente i-au sporit uşor performanţele, dar o etapă decisivă a fost punerea la punct a primei prese construite complet din metal (Stanhope, 1808), care a permis tiraje de zece ori mai mari.

Simbol al revoluţiei industriale, utilizarea aburului a marcat o a doua etapă capitală : maşina plană cu cilindru opritor, construită de Koenig şi Bauer în 1814, tipărirea ziarul *Times* cu 400 de exemplare pe oră. Clişeele curbate – forme de imprimare cilindrice pentru maşinile rotative – inventate cu trei decenii mai tîrziu, au prefigurat maşinile noastre rotative moderne de tipar înalt cu hîrtia în bobine, pentru ziare şi cărţi în format de buzunar, şi mai recentele Cameron, competitive pentru tirajele de cărţi de literatură.

Tiparul offset, pus la punct în 1880, nu şi-a avut perioada de glorie decît către anii 1950. De asemenea, inventarea tiparului adînc cu raster a avut nevoie de mai multe decenii înainte de aplicarea sa industrială, în 1910.

Totuşi, în analizarea diverselor procedee de tipărire, vom acorda prioritate celui utilizat în mod curent în zilele noastre în editare, offset-ul.

I. TIPĂRIREA OFFSET

Care sînt, foarte schematic, principalele caracteristici ale procedeului offset?

• Utilizează *filme* pentru text şi ilustraţii (cu un montaj infinit mai uşor decît aşezarea formelor groase de tipar înalt, cu imobilizau plumb) şi forme de tipărire uşoare (plăcile de metal) cu nu au aici relief, nici adîncimi.

• *Placa*, după copierea montajului (sau gravarea plăcii), nu tipăreşte direct pe hîrtie : acoperită cu cerneală, ea transferă texte/imagini pe un cilindru prevăzut cu o placă de cauciuc, numită aşternut. Şi aşternutul, sub presiune puternică, va fi elementul tipăritor. Urmează că motivul de imprimat (deci filmul şi placa) se citeşte pe faţă.

• *Tipărirea* se bazează, ca şi la litografie, inventată în 1796, pe antagonismul dintre cernelurile grase şi apă, utilizată pentru înmuierea hîrtiei pe maşină.

În schimb, pentru plăcile de offset uscat, părţile tipăritoare sînt constituite dintr-un strat de cauciuc siliconat care, după acelaşi principiu ca şi apa, respinge cerneala.

Să reluăm în ordine aceste operaţii diverse.

Aşezarea paginilor sau montajul, schema de aşezare

Aşezarea constă în stabilirea repartizării paginilor pe viitoarea coală de tipar care va fi fălțuită în fascicule cu un număr variabil de pagini. Alegerea variantei de aşezare a paginilor (sau de montaj, termen mai curent utilizat în offset şi tipar adînc) ține de serviciul de producție, în legătură cu tipograful şi finisorul, pentru stabilirea aşezării paginilor în mod cît mai avantajos din punct de vedere tehnic şi economic. Filmele gravate, montate în pagină, sînt deci aşezate de tipograf conform *schemei de aşezare* stabilite pentru fiecare carte.

Filme cu text şi ilustrații sînt fixate, pe o masă luminată, cu ajutorul unor adezivi pe o coală de plastic transparent de o mare stabilitate dimensională. Această operație lentă, încă realizată manual (dar care va fi tot mai des automatizată, pretinde o foarte mare precizie pentru suprapunerea policromiilor. Operatorul de la montaj este atent şi la potrivirea riguroasă a feței şi dosului colii, pentru a asigura un *registru* perfect al paginilor.

Schematic, se vor distinge :

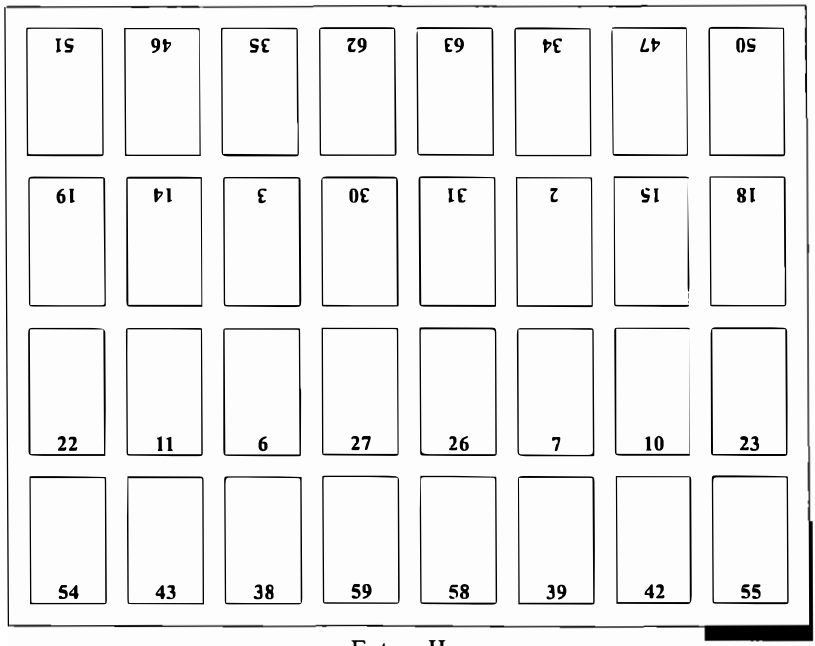
- *Aşezarea în coli* : două forme – sau plăci – diferite imprimă cele două fețe ale unei coli, fie succesiv, fie simultan pe o maşină de tipar pe ambele fețe[1]. Coala care conține pagina 1 (şi ultima) se numeşte fața I, iar cea care conține pagina 2 (şi penultima), *fața a II-a*.

- *Aşezarea în jumătăți de coală* : se utilizează o singură formă pentru tipărirea celor două fețe ale colii, basculînd-o. După tiraj, coala este tăiată longitudinal în două şi dă două imprimate identice. Această posibilă aşezare a paginilor permite diminuarea la jumătate a timpului de tipărire.
- *Aşezarea sub formă de aripă de moară* : se utilizează două seturi de filme aşezate în cele două unghiuri opuse ale colii ; apoi aceeaşi imprimare se efectuează în cele două unghiuri rămase libere, pivotînd coala cu 180° în jurul centrului.
- *Aşezarea de tip cap la coadă şi tipărirea în două exemplare* : acestea sînt separate la finisare. Cărțile de buzunar se realizează adesea pe acest model.

Ozalidul

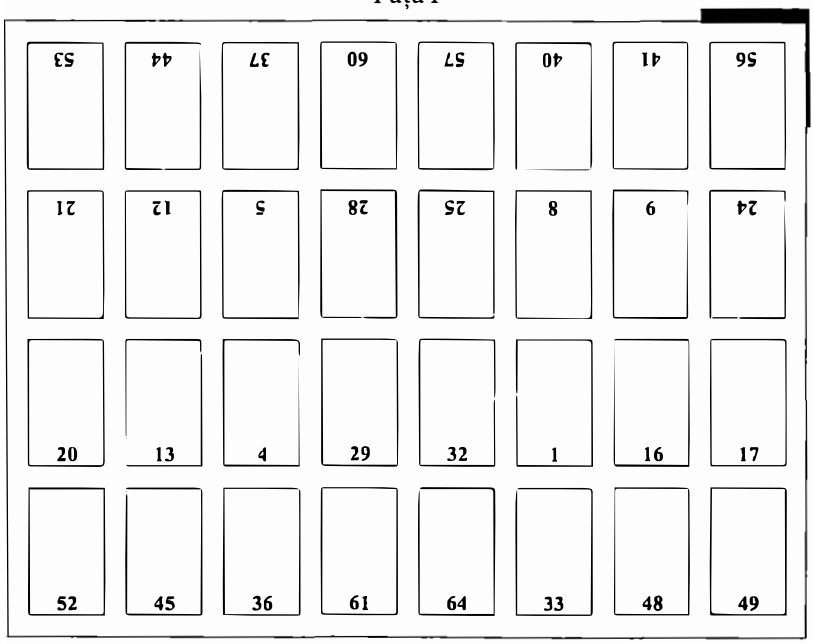
După montajul filmelor, tipograful va trage ozalidul – probe pozitive obținute pe hîrtie cu ferocianură după negativul originalului – colii montate. Acest ozalid, fălțuit după numărul de fascicule stabilite, va fi transmis la serviciul de producție pentru bunul de tipar, anexînd macheta „bunului pentru ozalid".

[1] Atenție : termenul desemnează şi tipărirea unei coli deja tipărite pe față.



Fața a II-a

Fața I



SCHEMA DE AȘEZARE A PAGINILOR (2×32 pagini)

Să amintim că ozalidul (la origine un nume de marcă, devenit termen generic) suferă de o relativă instabilitate dimensională și nu permite verificarea riguroasă a potrivirii paginilor, care iese din răspunderea tipografului.

Pentru o tipărire color, tipograful trage cîte un ozalid per culoare, iar suprapunerea lor permite să se verifice dacă nu a fost omis un film. Pentru a simplifica operația aceasta, se trage uneori doar ozalidul pentru negru : paginile sub formă de film fiind controlate de serviciul de producție înainte de a fi trimise la tipograf, acesta are de acum singur răspunderea conformității montajului. Totuși, utilizarea de ozalid transparent (cu aspect comparabil cu hîrtia de calc) – un ozalid per culoare – permite un control mai eficient.

Transferul sau copierea

După controlul „bun de tipar" (sau „bun de gravat"), filmele sînt contratipate, apoi expuse și gravate prin tratare chimico-fotografică pe o placă de aluminiu cu grosimea de cîteva zecimi de milimetru (transfer sau copiere), una pentru negru și, în policromie, cîte una pentru fiecare dintre celelalte trei culori. Inițial, plăcile erau din zinc, dar apoi aluminiul l-a înlocuit din cauza rezistenței și a greutății reduse. Astăzi, majoritatea plăcilor sînt „pozitive presensibilizate" pe un suport de aluminiu granulat și anodizat.

Plăcile bi sau trimetalice, pe bază de cupru și crom pe suport de oțel, sînt rezervate tirajelor pe presc rotative

De pe calculator pe placă

Realizarea automată de noi plăci – după diverse tehnici – adaptate la sistemele de expunere (de acum fără filme) are loc deja și reprezintă formula viitorului. Este sistemul „de pe calculator pe placă" sau „plăci directe / gravare directă a plăcilor" (*Computer-to-Plate* – CTP sau *Direct-to-Plate Systems*), care implică o bună cunoaștere a digitizării și investiții foarte mari[1]. În gravura directă, montajul se realizează pe baza unui soft, iar o listare pe hîrtie – un Cromalin sau un Matchprint pentru culoare – ține loc de tipar de probă. Fotogravorii și fotografii nu trebuie să se gîndească deja la reconvertire?

Montajul plăcilor și tipărirea

Plăcile gravate se montează apoi pe mașina de imprimat : această operațiune precede primele probe de tipar pe mașină, pentru a verifica mai ales calitatea suprapunerii culorilor. Această operațiune e menționată în deviz la cheltuieli fixe (sau cheltuieli de pornire).

1 *Cf. Caractère. Les Premiers Pas du CTP*, nr. 435, 10 septembrie 1996 și colocviul Caractère, *Computer to*, Paris, noiembrie 1996.

După montajul plăcilor, începe tipărirea. Prețul său este calculat, după cum am văzut la modelele de deviz, la mia de coli. Se folosește adesea expresia „tragere succesivă" pentru a indica un supliment de tiraj, mai mare decît cel prevăzut inițial.

Să amintim că poate avea loc o trecere suplimentară prin mașină pentru a tipări, de exemplu, un alt nume de editură într-un spațiu alb rezervat, sau orice altă mențiune, chiar o mascare a unui text cu fond negru.

Să mai amintim că păstrarea plăcilor fragile, în scopul retipăririi, ține deja de domeniul trecutului.

Presele offset

Se vor distinge :

• *Presele cu coli* (sau *mașinile offset pentru hîrtie în coli*) într-una, două, patru culori (există și în cinci și șase culori) tipăresc aproximativ 10.000–12.000 coli pe oră, cele mai recente atingînd 15.000 coli pe oră. Mașinile offset mici (32×45 cm) nu sînt utilizate decît pentru lucrări de birou sau microediții ; mașinile actuale cu cele mai mari formate, în patru culori, ating 120×160 cm[1] (puține depășesc acest format).

Ca la tiparul înalt (dar în funcție de mașini), imprimarea se face „față după față" (o față a colii de hîrtie este tipărită la fiecare trecere) sau „cu cele două fețe deodată", la trecerea prin mașina de tipărit pe două fețe.

Printre perfecționările actuale, se va nota noua presă Heidelberg, care, datorită unui sistem original conectat pe cadrul său, permite gravarea directă pe cilindrii de plăci a celor patru forme în mai puțin de 20 de minute. Diminuarea timpilor lungi de montaj al plăcilor accelerează producția în ateliere.

• *Rotativele cu hîrtia în suluri* care imprimă față/verso, la o productivitate de 50.000 ture/oră. La ieșirea din mașină, coala este tăiată longitudinal și fălțuită în fascicule. Sînt indicate pentru tiraje foarte mari (aproximativ 50.000 exemplare minimum). Cele rezervate editării au o lățime fixă a formatului[2].

Capacitatea de producție a rotativelor e foarte ridicată : *Books Systems* (SHM) asigură 10.000 de cărți a cîte 256 pagini, finisate, pe oră.

• *Rotativele cu hîrtia în suluri cauciuc pe cauciuc* se pot clasifica în două categorii :

[1] *Cf.* p. 319.

[2] Lățime înseamnă lățimea hîrtiei pentru tipar în bobine (suluri), care determină formatul util.

– cele fără aparat de uscare, utilizate pentru tipărirea cărților în format de buzunar (în alb-negru). Calitatea mediocră a hîrtiei absorbante, folosite pentru acest tip de lucrare, dă rezultate acceptabile, dar se vor evita pe cît se poate ilustrațiile liniare ; cele cu raster mare nu sînt recomandabile ;
– cele cu aparat de uscare, folosite pentru cărțile cu ilustrații color, dau rezultate comparabile cu mașinile de tipar cu hîrtia în coli.

În caz de retipărire la un tiraj mai mic, va fi bine să se reașeze paginile pentru a tipări pe mașini cu hîrtia în coli. Această eventuală suplimentare de preț este adesea descurajantă.

• *Presele T 32 Timsons* sînt mici rotative recente ce permit să se tipărească în una sau două culori tiraje foarte mici (mai puțin de 1.000 de exemplare) la prețuri competitive. Aceste mașini cauciuc pe cauciuc sînt de construcție specială. T 3 permite tipărirea pe suport gros a copertelor.

• *Presa Varybook*, cea mai recentă, este în concurență cu Cameron pentru tiraje mici, de 300–600 exemplare (100 de cărți de cîte 256 de pagini pe oră). Mai e demn de semnalat sistemul *Bookomatic*.

Calități și limite ale offset-ului color

În anii 1950, o comparație a calității tipăririi în tipar înalt și a tipăririi offset ar fi fost în favoarea celei dintîi. Dacă astăzi redarea excepțională a caracterelor în tipar înalt (negrul mat foarte frumos și ștanțarea infimă care dovedește o tipărire perfectă) nu poate fi atinsă în offset – ci doar, în cel mai bun caz, imitată – reproducerile offset color, în schimb, au depășit cele mai ridicate standarde ale tiparului înalt.

Calitatea cernelurilor – și mai ales pigmenților – este primordială : cu luciu sau superluciu (*a fortiori* pe o hîrtie cretată mată sau semimată), au un efect plăcut. Unii șefi de producție pretind alegerea unei anumite mărci de cerneală. Finețea selecției și a suprapunerii rămîne totuși hotărîtoare.

Dar limitele policromiei interzic o reală fidelitate a reproducerii pentru unele culori, mai ales pentru anumite nuanțe de albastru și roșu : cărțile de artă dovedesc acest lucru, adesea fără menajamente. Ar fi totuși echitabil să se menționeze că Ektacromurile puse la dispoziția fotogravorilor sînt adesea imperfecte. Desigur, pentru a scana, se poate încerca să se corecteze dominantele de culoare sau lipsurile – iar editorul nu se abține de la a preciza aceste rectificări. Însă rezultatele sînt adesea sub așteptări. Iar ilustrațiile originale color dovedesc clar că incriminarea doar a deficiențelor Ektacromului e o iluzie : originalele în acuarelă sau guașă suferă denaturări similare. Redarea poate părea foarte bună, dar o scurtă comparație cu originalul

dezvăluie diferențele. Este recomandabil să nu intri într-un muzeu cu o reproducere în mînă...[1]

În fine, se întîmplă adesea să se întrețină iluzia că, la tiraj, puterea de aplicare a cernelii va rezolva anumite deficiențe apărute la tiparele de probă. Aplicarea cernelii va fi, într-adevăr, controlată de tipograf cu un densitometru cu baleiaj automat : pe banda de control digitizată a colii tipărite, un scanner citește informațiile, traduce curbele de aplicare a cernelii și corectările. Aceste „scanări" permit în special măsurarea densității fondurilor și a rasterului, grosimea punctului, contrastele în vederea realizării corecturilor pe care unele prese le asigură automat în zilele noastre. Totuși, vigilența mașinistului rămîne necesară...

Este utilizat uneori *un lac lucios de supratipărire* pentru cărțile de artă la presele offset : reproducerile sînt acoperite cu un lac uniform și incolor care sporește luciul.

Chiar în tiparul adînc color, puterea de aplicare a cernelii, foarte bună pe hîrtie foarte lucioasă, nu poate depăși limitele impuse de selecția tricromă, întărită de un negru.

Flexibilitatea montajului și, astăzi deja, gravura și așezarea paginilor în sistem digitizat asigură offset-ului un viitor promițător, care nu va avea nevoie totuși, ca durată, de cele cinci secole ale tiparului înalt!

II. TIPARUL ÎNALT

Încă în uz astăzi[2], se vor distinge :

Mașinile rotative de tipar înalt cu hîrtia în bobine

Sînt deosebit de potrivite pentru tipărirea cărților cu text și a cărților de format mic, excluzînd orice ilustrație cu raster. Aceste rotative utilizează clișee din fotopolimeri, lipite pe coli de plastic de mare rezistență, care se înfășoară pe cilindrii de tipărire. În formatele mici tradiționale, 128 de pagini sînt tipărite și fălțuite la ieșirea din mașină, în general în patru fascicule de cîte 32 de pagini. Se folosesc aceste mașini de la un tiraj minim de aproximativ 15.000 de exemplare.

[1] Franco Maria Ricci, eminent editor de artă, afirmă : „Nimeni nu se scandalizează pentru că întîlnește culori false într-un catalog, o revistă sau o carte de artă. Dacă mantia roșie a lui Caravaggio apare galbenă, acest lucru e considerat fără importanță, iar recenzia cărții nu va evoca decît textul" (*Le Monde*, 27 noiembrie 1993).

[2] La sfîrșitul lui 1992, la tipografia Editurii Presses universitaires de France, 10.000 de pagini - dintr-o producție anuală de 205.000 de pagini – erau culese și tipărite încă în tipar înalt, mai ales copertele colecției *Que sais-je?* Un exemplu rar.

Cameron sau presele rotative cu curele[1]

Prezintă avantajul tipăririi unei cărți întregi într-o singură operație și al acceptării, spre deosebire de mașinile cu hîrtia în coli, a unui număr variabil de pagini, fără inconvenientul de a trebui să se tipărească pe altă mașină, de exemplu, opt sau șaisprezece pagini suplimentare.

Clișeele din fotopolimeri, fixate pe două curele late (una pentru față, cealaltă pentru verso), sînt elementele imprimante, dar exclud utilizarea de clișee cu raster pentru semitonuri. Cameron asigură și toate operațiile de finisare în continuare și ca reprezintă cea mai spectaculoasă mașină pentru un editor de literatură... cu o singură rezervă : calitatea imprimării textelor rămîne medie, deși progresele recente permit de acum includerea de ilustrații liniare, de scheme sau desene. Pot scoate linii cu grosime puțin inegală, deci inestetice.

Pusă în funcțiune în Statele Unite în deceniul '70, Cameron e utilizată astăzi curent în Europa. Inițial, era destinată mai ales tirajelor mari, dar această constrîngere a dispărut și, de la 2.000/3.000 de exemplare, se dovedește rentabilă.

III. MICROTIRAJELE SAU TIRAJELE SPECIALE

Una dintre problemele eterne ale editorului, mai ales în domeniile specializate, e aceea de a putea limita foarte mult numărul de exemplare produse la un preț concurențial (prețul de catalog al concurenței).

În această ediție, vom aminti tirajele pe bază de microfilm, apoi, la o scară de acum incomparabilă, pe cele ale fotocopiatoarelor, tot mai performante. Însă aceste procedee sînt la îndemîna cititorilor, iar o asemenea infrapiață de piraterie scapă prin definiție editorilor, în ciuda legilor și a copyright-ului[2].

În sfîrșit, prelucrările de text și informatica au deturnat de la culegători o parte a pieței, încă restrînsă, dar mîine tot mai mare. În ceea ce privește tipărirea, imprimantele laser permit, la un preț pe pagină uneori mai mic decît cel al cărții, tiraje după voie. Rank Xerox a conceput astfel o linie de producție Docutech, iar japonezul Nipson lansează Varybook, deja citată. Iar telematica, dispunînd de o imprimantă, reprezintă și ea un pericol.

Dacă industriile grafice și editarea nu vor să piardă sectorul microtirajelor, este timpul să se facă inovații. Soluția „microindustrială" (*on demand publishing*) se schițează în America, unde tezele de doctorat și lucrările din universități constituie deja o piață privilegiată? Dar atîtea alte categorii de publicații intră în discuție și atîtea edituri refuză să retipărească anumite cărți, de o valoare recunoscută, din motive de nerentabilitate pe termen scurt! Vom ajunge la o

[1] Se folosesc și termenii „benzi" sau „centuri".
[2] Se deschide o nouă eră. *Cf.* p. 53

editare cu bucata, care ar necesita puțin timp între comandă (la librar sau direct la editură) și livrarea exemplarului? Ar elimina constituirea de nenumărate stocuri de cărți care se vînd ocazional.

Apărută recent, Electropress este rentabilă pentru tiraje mici în alb-negru și ea funcționează deja în Franța. Dar o nouă mașină, Electrobook, anunță Yvon Guémard, „combină tehnicile rotativei și ale fotografiei electrostatice"[1]. Președintele de la McGraw-Hill ilustrează cu un caz concret surprinzătoarea sa funcționare : „Atunci cînd un profesor de la Academia militară West Point pune la punct un nou text... îl contactează pe reprezentantul de la Primis [baza de date a McGraw-Hill]... În funcție de intențiile sale, profesorul își selectează textele. Apoi el comandă la centrul de tipărire Primis un exemplar-test, fabricat și legat cu bucata pentru bun de tipar. În această fază, profesorul mai poate modifica structura lucrării, poate opera corectări sau adăugiri etc. După aprobarea sa definitivă, o mie de exemplare sînt produse de McGraw-Hill și livrate rapid la biblioteca Academici". Deja trei sute de campusuri utilizează acest sistem.

Un alt producător britanic de echipament, SHM, a pus la punct o mașină la fel de performantă, Variquik, care funcționează deja în Franța. Această mică rotativă offset cauciuc pe cauciuc permite tipărirea și broșarea, pe zi, a șapte–opt lucrări a cîte 256 de pagini, în 1.500 exemplare. Productivitatea sa de tipărire ajunge la aproximativ 10.000 imprimări/oră.

Transmisia digitală

Datorită sistemului Numéris, este în sfîrșit posibil să se primească direct fișierele text de la client prin transmisie digitală. Încă o mașină ce permite imaginarea „stocului zero" la editor! Iar dacă prețurile sale de fabricație nu sînt mai mici decît cele ale producției curente, se prevede că rapiditatea sa (*just in time*) și posibilitatea de a realiza tiraje foarte mici vor reprezenta un atu major.

Luc Emeriau, cel ce descrie acest echipament, face o precizare importantă : el a fost conceput de o echipă de ingineri electroniști, care nu cunosc domeniul tipografic. Încă o lecție (indirectă) pentru editorii de lucrări de referință, care se consideră la adăpostul științei lor capitale. Concurența, exterioară profesiunii editoriale, nu va întîrzia să pună stăpînire pe acest domeniu. Unde și cînd? Acestea sînt necunoscutele viitorului.

[1] Guémard (Yvon), *„Le Livre en électrophotographie"*, în *Caractère, L'événement technique*, Paris, 1993. Articolul detaliază caracteristicile acestei prese. Luc Emeriau, în alt articol, *Une presse qui pense édition*, descrie Variquik.

Facsimilele sau reprinturile

În domeniul tirajelor mici în alb-negru, *reprintul* excelează, salvînd de la o relativă uitare cărțile rare, prețioase, adesea strict specializate. Aceste facsimile, în offset, redau fidel aspectul tipografic (fără ca editorul să respecte întotdeauna marginile ediției originale)[1], gravurile în lemn, desenele liniare pure, însă marchează limite serioase pentru gravurile în aramă. Căci utilizarea de clișee cu raster distruge farmecul reproducerii lor.

Dacă se exceptează edițiile luxos legate din autori clasici —din care literatura publicitară ar fi meritat o „mitologie" de Roland Barthes – reprintul nu are destui adepți pentru a depăși vînzările de cîteva sute de exemplare, difuzate pe bază de cataloage specializate, în librării unde simțul căutării nu s-a pierdut. Totuși, cîteva titluri favorizate de succes, ca în editarea de literatură, compensează prin tiraje mai mari cărțile care se vînd mai încet. Dar prețurile lor de vînzare, mai degrabă ridicate, traduc de fapt limitele piței[2].

Editura Champion/Slatkine, specializată în acest domeniu, a publicat un „facsimil", „care se oferă ca regulă de reproducere a textelor în prezentarea lor primară, păstrînd ilustrațiile, vignetele, finalele, majusculele ornate etc., dar făcîndu-le perfect lizibile datorită utilizării de caractere moderne, *disimilării*, strict tipografice, a i-urilor, j-urilor, u-urilor și v-urilor și rezolvării caracterelor speciale învechite (litere cu bare sau cu tilde)", păstrînd paginația originală[3].

Să nu uităm că, dintotdeauna, editorii au reprodus manuscrise în facsimil. În 1996, Textuel a lansat astfel integrala manuscriselor de poezie ale lui Rimbaud, ilustrată cu desene ale prietenilor săi.

IV. TIPARUL ADÎNC

Rezervat astăzi tirajelor de minimum 5.000 de exemplare, tiparul adînc color a ieșit aproape din circuitul editării, pentru că doar cîțiva editori mai recurg la el pentru lucrări excepționale în coeditare/coproducție, mai ales pentru ediții poliglote. Într-adevăr, tirajul fiind fălțuit în fascicule, la ieșirea din mașină,

[1] Dar multe cărți vechi au fost legate din nou de mai multe ori și fiecare nouă legare a luat din margini!

[2] Se numește uneori abuziv „reprint" reeditarea, de către editorul inițial, a titlurilor care se vînd încet (sau sînt epuizate) la un preț mai accesibil și în general în format mai mic. Aspectul tipografic este dintre cele mai mediocre. De la *Cahiers rouges* la *L'Imaginaire*, de *La Bibliothèque Albin Michel* la *Quadrige*, formula are succes. Din punct de vedere tehnic, nu e nici o diferență față de un adevărat reprint... dar, dacă am urma acest raționament, orice reeditare ar fi un reprint!

Atenție: este ilegal să se reproducă în facsimil o ediție protejată de drepturi de autor. Contravenientul poate fi atacat pentru concurență neloială.

[3] Cf. *Rabelais en liberté*, în *Le magazine littéraire*, nr. 319, martie 1994.

tipărirea din nou a textului, pentru fiecare limbă este imposibil de realizat. În plus, în caz de retipărire într-un număr mai mic de exemplare, singura soluție este tipărirea offset, ceea ce necesită o nouă gravare de filme și noi montaje (sau așezări de pagini) pentru tiraj pe mașina cu hîrtia în coli. Un asemenea cost poate deveni prohibitiv.

Tiparul adînc este, în primul rînd, domeniul revistelor și al cataloagelor de vînzare prin corespondență.

Tiparul adînc alb-negru, după cum am precizat, aproape a dispărut. Totuși, o tipografie din Est (Humbolt) a reînviat acest procedeu nobil de tipărire, în 1995, imprimînd o monografie despre fotograful Corbeau, pentru Editura Assouline.

Să mai adăugăm că termenul de „tipar adînc rotativ" desemnează adesea procedeul de tipar adînc pe mașină rotativă.

Controlul tirajului pe prese

Oricare ar fi procedeul de tipărire, calitatea acesteia trebuie supravegheată continuu, de la primele operații de montaj al plăcilor pe presă pînă la ultima coală de tiraj. Chiar dacă sistemele electronice, din ce în ce mai sofisticate, asigură controlul, vigilența mașinistului rămîne de neînlocuit, pentru că el va elimina colile cu defecte și va avea grijă la accidentele posibile.

Dacă tipograful răspunde de calitatea tirajului, e recomandabil totuși, pentru lucrările în culori, ca un responsabil de ediție din editură să fie prezent pentru montajul plăcilor, ieșirea primelor coli bune și să semneze de „bun de tipar" pe mașină.

Într-adevăr, exigențele diferă de la o firmă la alta și, fără a se putea da vina pe seriozitatea tipografului, un editor poate dori un contrast mai puternic sau mai slab, poate sublinia sau atenua o culoare dominantă etc. (Să amintim totuși că, la ieșirea din mașină, imprimarea este mai lucioasă, mai bună, înainte de absorbția completă a cernelii de către hîrtie).

Astăzi, imensa majoritate a imprimărilor se efectuează în provincie sau în străinătate. Dacă sarcinile de serviciu interzic o deplasare pentru controlul tirajului, tipograful trebuie să trimită urgent mostrele pe măsură ce se imprimă tirajul. Posibilele contestații vor fi confirmate imediat prin fax și prin poștă.

Defectele de imprimare

Calitatea hîrtiei poate fi de vină. În caz de *jupuire* (mai ales pe fonduri), se desprind scame din stratul cretat al hîrtiei, dar este bine să se verifice și vîscozitatea – prea ridicată – a cernelii.

- *Smulgerea* corespunde unei degajări de praf de hîrtie, care în cazurile cele mai grave, necesită o spălare a așternuturilor sau o schimbare a hîrtiei ... dacă e disponibilă în stoc.

Prezența *petelor* (mici pete de cerneală înconjurate cu alb, foarte vizibile pe fonduri) se poate datora unor minuscule fragmente de fibră sau unor noduli de cerneală uscată. Acest defect obligă la oprirea mașinii pentru spălarea așternutului (așternuturilor).

Ținînd în mare parte tot de calitatea hîrtiei, pot apărea și alte defecte la imprimare :

• *Transparența* imprimării pe verso-ul colii poate fi atribuită unui exces de cerneală sau unui defect de opacitate a hîrtiei. Cu cît hîrtia e mai albă și de calitate mai bună, cu atît mai des apare acest defect. Paradoxal.

• *Ștanțarea*, datorată unui exces de presiune a presei de tipar înalt, provoacă un ușor relief pe verso-ul colii.

• *Picăturile* înseamnă valori inegale pe un fond color. O cerneală nepotrivită sau prost distribuită, ca și tipul de hîrtie inadecvat, pot fi cauza acestei imperfecțiuni.

• *Murdărirea* reprezintă o depunere de cerneală de pe coala precedentă care a fost trasă, urme ce o murdăresc pe următoarea. Aplicarea cernelii e prea puternică sau hîrtia nu e destul de absorbantă. Altădată, se combătea acest defect intercalînd, la dispozitivul de recepție pe presă, coli albe, numite de maculatură. Dar punerea la punct a unor dispozitive anticopiative (cu lichide sau praf), ce favorizează uscarea accelerată a cernelii, se dovedește foarte eficientă.

• *Dîre și urme de cerneală* riscă să se producă în cazul hîrtiei cretate a cărei finisare este deosebit de abrazivă. Se văd aceste defecte mai ales pe părțile neimprimate ale colii. Utilizarea de anticopiative se poate dovedi insuficientă și, în timp ce au loc operațiile de finisare – prin care se șlefuiește pelicula de cerneală de pe suprafețele foarte încărcate cu cerneală ce se depune pe celelalte coli – trebuie luate măsuri de precauție de către legător.

• *Penetrarea excesivă a cernelii*, care „traversează" hîrtia, impune reducerea aplicării de cerneală, însă poate fi atribuită și unei hîrtii mediocre.

În ciuda atenției mașinistului de la presă, se întîmplă frecvent ca multe coli cu unul dintre aceste defecte să treacă neobservate. Și dacă apar printre mostre, producția alertează la timp tipograful sau finisorul pentru a controla întregul tiraj. Această operație, adesea efectuată prin sondaj, nu prezintă toate garanțiile scontate. Va fi recomandat să se ceară distribuitorului să facă, la rîndul său, o verificare a cărților livrate.

La tiparul în culori, defectul major de imprimare îl constituie o suprapunere imperfectă. Confruntînd probele fotogravorului cu cele ale colii de tiraj, editorul poate aprecia singur.

Dar, pentru a aprecia fidelitatea redării culorilor, editorul nu a dispus decît de o probă color şi, în cel mai bun caz, de o probă corectată. Aceasta nu permite întotdeauna să se descopere o slăbire sau o dominantă a unei culori primare sau a negrului. Prea des, din motive de economie, editorul nu a cerut probe de fotogravură după corectură, avînd încredere în promisiunile furnizorului său. Se invocă frecvent termene imperative, iar la tiraj se constată (relativa) persistenţă a unui defect de gravare.

Calitatea pigmenţilor cernelurilor este şi ea primordială, iar economia pe care o fac unii tipografi pentru a menţine preţurile constituie o sursă de deziluzii.

Pentru redarea clişeelor cu raster, calitatea rasterului şi controlul aplicării cernelii sînt la fel de importante ca şi alegerea hîrtiei[1]. De asemenea, inegalităţile de aplicare a cernelii (doar) pentru text dau diferenţe notabile de la o coală la alta, unele dovedindu-se prea gri, altele uşor îngroşate.

În caz de rebuturi şi după prelevarea colilor din diverse stive sau palete, tipograful va fi obligat să triezc toate colile... şi adesea să treacă din nou prin presă o parte a tirajului.

Refuzarea tirajului reprezintă un act grav care va necesita un arbitraj. Tipograful, fabricantul de hîrtie, fabricantul de cerneală vor efectua analize de laborator pentru a determina cu rigoare cauza sau cauzele defectelor constatate. Aceasta duce uneori, dacă o rezolvare a litigiului pe cale amiabilă nu are loc, la un proces în faţa unui tribunal comercial a cărui sentinţă după expertize judiciare, este dată adesea foarte tîrziu. Solicitarea unei diminuări de preţ nu e decît un paliativ.

Stocarea unei părţi a tirajului

Editorul poate să nu dorească finisarea întregului tiraj. În acest caz, tipograful, finisorul sau editorul stochează fie colile drepte, fie fasciculele asamblate, adesea lipite sau cusute.

Diverse motive pot duce la luarea acestei decizii : de exemplu, dacă editorul lansează lucrarea sub o formă broşată sau cartonată/legată, poate prezenta ambele formule şi, în funcţie de reacţiile punctelor de vînzare, o va aplica pe una sau

[1] Calitatea defectuoasă a hîrtiei sau a cernelii poate fi de vină pentru *îmbîcsirea* tipăriturii (fr. *bouchage*).

Termenul de *bouchage* se mai referă şi la două tipuri de operaţii în fotogravură : retuşarea unui negativ ale cărui zone transparente ce trebuie eliminate sînt mascate cu guaşă sau protejarea anumitor zone la gravarea unui clişeu cu raster în zinc sau în aramă.

pe alta pentru restul tirajului. Sau : pentru cărțile care necesită o actualizare puțin costisitoare, editorul va avea latitudinea să adauge o fasciculă şi să schimbe coperta menționînd un alt an de apariție.

Mai frecvent, această măsură se ia pentru lucrările legate, pentru a corela cererea cu oferta şi a evita o imobilizare financiară importantă pentru legarea pretențioasă a volumelor mari. Astfel, aceeaşi ediție poate face obiectul mai multor comenzi de legare, dar va fi mai avantajos să se fălțuiască întregul tiraj, – pentru a preveni rebuturile – şi să se stocheze fasciculele asamblate (şi cusute) în atelierul de finisare. În caz de insucces, editorul are astfel posibilitatea să aleagă o prezentare mai puțin costisitoare pentru a vinde mai ieftin restul ediției.

În sfîrşit, vînzarea proastă a unei cărți se poate datora unei coperte urîte. Editorul va încerca să salveze situația elaborînd o nouă machetă de prezentare sau adăugînd o supracopertă mai atrăgătoare. Un alt avantaj care nu se prea ia în considerare : introducerea unei erate sau a unei addenda va fi mai simplă, pentru că nu va mai fi nevoie să se scoată cărțile din pachete, să se rupă ambalajul şi să se facă o nouă ambalare în folie retractabilă. Toate aceste operații costisitoare sînt facturate către editor de distribuitor.

V. DOMENIUL BIBLIOFILIEI
Tirajul gravurilor originale

Să trecem pe scurt în revistă principalele procedee de imprimare pentru tiraje limitate, de la cîteva zeci la o sută sau două de exemplare numerotate, tipărite pe hîrtie (pură) din cîrpe, fabricată manual, pe hîrtie de China, Japonia sau pe hîrtie Arches, Johannot, Marais, Lana, în general cu greutate mare şi necesitînd adesea o fălțuire manuală.

În multe ediții bibliofile, pentru primele exemplare, editorul adaugă, în portofoliu, un al doilea set de gravuri şi/sau o serie de gravuri refuzate[1], ornamentate uneori cu compoziții libere pe margini.

Serigrafia şi şablonul

Într-o vreme a căutărilor grafice şi a inovațiilor, cluburile de carte mai ales au recurs la acest procedeu semiindustrial de imprimare a copertelor pe materiale dintre cele mai diverse, carton, hîrtie, pînză, plastic etc.

Principiul serigrafiei este simplu : o pînză (inițial mătase, astăzi nylon, cu ochiuri regulate şi fine), întinsă pe un cadru, este protejată cu un strat de

[1] Editorul le-ar fi putut refuza, mai ales în trecut, cînd prevala o anumită pudibonderie, chiar o cenzură severă. Cel mai frecvent, acesta solicita artistului cîteva planşe suplimentare pentru primele exemplare, al căror preț era mai ridicat.

acoperire în zonele neimprimate. Cu ajutorul unei raclete din cauciuc, se trece prin ochiurile ncacoperite ale pînzei cerneala, care imprimă direct suportul. Puterea celor mai diverse cerneluri – mate, lucioase, transparente, metalice etc. – dă un uşor relief şi efecte incomparabile. Productivitatea imprimării poate depăşi 2.000 de exemplare pe oră.

Mulţi graficieni de carte au recurs la această tehnică pentru lucrări ce ţin astăzi de bibliofilie. Tinerii artişti ai mişcării punk, care se editează şi se distribuie singuri, redau viaţă şi actualitate procedeului (atît serigrafiei, cît şi şablonului), publicînd, într-un număr limitat de exemplare, cărţi de artizanat[1].

Şablonul nu este o tehnică de imprimare : cu o placă de carton sau de metal decupată, artizanul colorează cu o pensulă sau o cîrpă impregnată cu guaşă sau acuarelă părţile decupate. Acest procedeu foarte vechi a fost utilizat pentru colorarea litografiilor, chiar a gravurilor cu mai multe tonuri.

Stampa originală

Termenul stampă ar trebui să excludă orice calificativ, cum ar fi „originală", deoarecc o stampă cste o probă de gravură în lemn, metal sau piatră litografică, operă a unui artist. Dar, prin cxtensic, stampa a devenit sinonim cu gravurile trase în puţine exemplare, prea adesea gravate de un alt artist sau prin mijloace fotomecanicc. Chiar cditorii bibliofili recurg la ascmenea procedee, evitînd să dezvăluie ceea ce trebuie denumit practică frauduloasă.

Să adăugăm că, după tiraj, lemnul şi plăcile de cupru trebuie radiate sau distruse, iar piatra litografică trebuie de asemenea să devină improprie pentru un nou tiraj.

Stampa cste o imagine imprimată cu ajutorul lemnului sau cuprului gravat ; şi litografia aparţine acestui mod de ilustrare a numeroase cărţi.

Gravura în lemn sau xilografia

Orientul a precedat Occidentul în ceea ce priveşte inventarea hîrtici şi a xilografiei, dar aceasta din urmă nu apare în Europa decît în jurul anului 1417 ; ea a reprezcntat primul muzeu imaginar al imprimatelor, redînd pc aceeaşi planşă de lcmn gravat texte şi ilustraţii.

Apoi lucrările tipografice ilustrate cu lemn (imagini, litere ornamentale, vignete, finale) s-au răspîndit la puţină vreme după inventarea tiparului. Imaginilc naivc şi simbolicc au fost urmate de ilustraţii tehnice şi artistice, teoretice sau practicc. Timp dc mai multe secolc, cărţile din *Bibliothèque bleue* vor perpetua acest prim procedeu de ilustrare în relief.

[1] *Magazine littéraire* lc-a consacrat o pagină dublă ilustrată, nr. 339, ianuaire 1996.

Înlocuită de gravura cu dalta și în acvaforte începînd cu secolul al XVI-lea, gravura în lemn a mai cunoscut o perioadă de glorie în timpul romantismului, apoi a fost reluată de artiștii sfîrșitului de secol XIX.

Lemnul gravat este tras fie pe o mașină de tipar înalt, fie pe o presă de corectură. Lemnul a fost uneori înlocuit cu linoleum. După gravare, suprafața sa șlefuită este acoperită cu o peliculă subțire de silicat de sodă, completat cu apă, pentru întărirea clișeului. În gravura în linoleum, Matisse a realizat în 1944 admirabila sa lucrare *Pasiphaé, chant de Minos*.

Gravura în cupru

Gravura în cupru acoperă mai multe tehnici, care s-au dezvoltat începînd cu secolul al XVI-lea : se vor distinge gravura cu un instrument (dalta, acul, gravura în mezzotinto) și cea care necesită aplicarea unui acid, în general acid azotic (acvaforte).

În acest ultim procedeu, placa de cupru e acoperită cu un lac pe care acidul nu îl atacă. Gravorul trasează cu instrumentele sale desenul în lac, apoi scufundă placa într-o baie acidă. Cu benzină, elimină lacul, aplică cerneală pe placa de cupru pe care o încălzește ușor spre a permite cernelii să pătrundă în părțile gravate (adînc), o șterge și, pe presa sa cu pîrghie, exercită o presiune foarte mare care face ca hîrtia umezită să primească cerneala.

Se recunoaște ușor gravura în cupru după relieful imprimării. Reproducerile prin procedeele fotogravării moderne permit aprecierea diferenței între un original și palidele sale replici cu raster.

E simplu de imaginat că tirajele acestea delicate sînt rezervate astăzi bibliofiliei. Dacă ilustrația se află lîngă un text cules, colile cu text se tipăresc primele.

Cuprul se alterează sub presiune, iar dacă tirajul prevăzut oscilează între 50 și 100 de probe, este bine să se acopere placa cu oțel pentru a-i conferi o rezistență mai mare.

Nimic nu interzice combinarea procedeelor de gravare : de la gravura în lac moale la cea în laviu sau acvatinta, gama exercițiilor posibile este vastă. Gravorii contemporani excelează în această alchimie a procedeelor și materialelor ce dau efecte (aproape) imprevizibile. Artistul poate da strălucire compoziției de cerneluri cromatice, fie cu „ciuperca de cerneluire" pe aceeași placă[1], privilegiind o parte sau alta, fie prin imprimare policromă, care necesită tot atîtea plăci suprapuse cîte culori există.

[1] Ciuperca este un mic tampon de cîrpă care folosește artistului sau muncitorului pentru a introduce fiecare culoare în șanțurile în care trebuie aplicată. De unde expesia „a trage un tipar cu ciuperca".

Litografia[1]

Acest procedeu, inventat de Alois Senefelder în 1797, sau imprimare în piatră de var fără defect, fin lustruită, permite fixarea unui desen, utilizînd un creion sau o pensulă şi o cerneală grasă.

Piatra e umezită, doar liniile sau suprafeţele vor reţine cerneala grasă, pentru că spaţiile neatinse, impregnate cu apă, resping cerneala. După o pregătire cu acid care deschide porii pietrei, fără a o grava în profunzime (ca placa de cupru), acizii graşi pătrund în piatră. Urmează diverse pregătiri : acoperirea cu gumă arabică, apoi spălarea cu ulei de terebentină : piatra e gata pentru tipărire pe o presă cu pîrghie. Există o singură constrîngere (ca pentru gravarea în cupru) : artistul trebuie să deseneze invers, imprimarea directă redînd lucrarea desenată normal.

Succesul litografiei în secolul al XIX-lea i-a determinat pe contemporani să pună la punct prese mecanice care funcţionau încă în anii 1950 pentru tipărirea de afişe, înlocuind uneori piatra cu o placă de zinc sau de aluminu oferind aceeaşi calitate. Se utilizează în zilele noastre adesea transferări fotomecanice, dar tirajele obţinute nu sînt litografii originale ; limita între stampa originală şi reproducere este uneori redusă...

Cei mai mari graficieni de carte au înnobilat acest procedeu, care îşi are încă adepţi. Se va observa că, spre deosebire de gravura în cupru, litografiile în alb şi negru se pot reproduce uşor în clişee cu raster ; totuşi, iconografiul va prefera o probă originală pentru a evita pierderile pe care le presupune orice reproducere fotografică.

Laviul, utilizat pe piatră litografică sau pe zinc – o tehnică dificilă – a fost folosit magistral de Vlaminck şi Picasso.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ PENTRU BIBLIOFILIE ŞI STAMPĂ

Felix Brunner, *Manuel de la gravure*, Teufen (Elveţia), 1962, ediţie în engleză, germană şi franceză, Arthur Niggli, o operă exhaustivă. *Cf.* lucrarea clasică a lui Abraham Bosse, *Traité des manières de graver en taille-douce*, Paris, la susnumitul Bosse, 1645. Pentru o informare rapidă asupra tehnicilor, *cf.* articolul „Taille-douce", în *La Chose imprimée*, *op. cit.* Despre apariţia şi dezvoltările gravurii în cărţi : *cf. Histoire de l'édition française*, 4 vol., *op. cit.*, care consacră numeroase articole evoluţiei gravurii şi furnizează o bogată bibliografie. În *Encyclopaedia universalis*, la articolul „Livre 2", o remarabilă sinteză de Jean Toulet despre *Arta cărţii*. Se va consulta şi : *Le Livre, les plus beaux exemplaires*

[1] Atenţie, pentru americani, *lithography* desemnează frecvent offset-ul. Ei utilizează şi *(photo-)offset lithography, (lithographic) offset press.*

de la Bibliothèque nationale, sub direcția lui André Lejard, Paris, Éditions du Chêne, 1942 ; Jean Laran, *L'Estampe*, Paris, 2 vol., PUF, 1959 ; François Dupuigrenet Desroussilles, *Trésors de la Bibliothèque nationale*, Paris, Nathan, 1986 ; S. H. Steinberg, *Five Hundred Years of Printing*, Harmondsworth, Penguin Books, 1961 ; Geoffrey Ashall Glaister, *Glossary of the Book*, Londra, George Allen and Unwin, 1960 ; Fritz Funke, *Buch Kunde*, München, K. G. Saur, 1992 ; Albert Kapr, *Buchgestaltung*, Dresda, VDK, 1963 ; *Der Bücher der Kunstler*, Stuttgart, Hansjörg Maller, 1994 ; Harry Robin, *The Scientific Image, from Cave to Computer*, New York, Abrams, 1992 ; *Printing and the Mind of Man*, Londra, The British Museum, 1963 ; André Béguin, *Dictionnaire technique de l'estampe,* la autor, 2 rue Danville Paris 75014 ; Louis Lo Monaco, *La Gravure en taille-douce, art, histoire et technique*, Paris, Flammarion, 1992 ; *Les Nouvelles de l'estampe*, Département des estampes, Bibliothèque nationale de France, publicat din două în două luni, se consacră studiilor de fond și actualității.

Le Magazine littéraire publică în fiecare număr o rubrică dedicată bibliofiliei. Luxoascle cataloagc dc vînzare ale lui Pierre Bérès (Paris) reproduc și oferă multe informații deosebite despre opere exemplare.

Finisarea

Termenul finisare acoperă toate operațiunile ce urmează imprimării și au ca rezultat cartea broșată sau legată. Ele sînt efectuate de tipograf sau de atelierele de broșare/legătorie.

În primul caz, tipograful stabilește adesea un deviz global, dar e mai bine să se solicite un deviz care să distingă tipărirea de finisare, pentru a asigura o rentabilitate eventual mai bună într-un atelier de broșare/legătorie... sau pentru a încerca o nouă negociere a prețului cu tipograful care execută broșarea sau legarea.

Să precizăm că în atelierele cele mai performante, producția asistată de calculator permite cunoașterea în timp real a fazei în care se află lucrările.

Broșarea

Principalele operații de finisare[1] sînt, în ordine :

Fălțuirea

Fălțuirea (sau îndoirea) colilor imprimate permite obținerea de fascicule, conform schemei de așezare a paginilor stabilite la montajul filmelor, în funcție de broșarea sau legarea cărții, de coasere sau nu.

Un falț dă o fasciculă de 4 pagini, *două falțuri* (al doilea e perpendicular pe primul) o fasciculă de 8 pagini, *trei falțuri* (al treilea e perpendicular pe al doilea) dă o fasciculă de 16 pagini și *patru falțuri* (al patrulea e tot perpendicular) o fasciculă de 32 de pagini.

Așezarea paginilor (sau montajul) pe fasciculе de 8 pagini e rezervată în general hîrtiei cu greutate ridicată (începînd cu 150 g), cea pe fascicule de 16 și 32 de pagini fiind cea curentă. Fasciculele de 64 de pagini se pot realiza cu unele tipuri de hîrtie ediții cu greutate mică, deci mai economice, dar ele riscă să prezinte defecte de fălțuire și sînt rezervate cărților cu prețuri scăzute.

O lucrare constituită din *x* fascicule de cîte 32 de pagini poate necesita să se prevadă o fasciculă suplimentară de 12 pagini ; în acest caz, se pot face, pentru fascicula respectivă, două falțuri paralele, urmate de unul perpendicular.

O coală de tiraj de 32 sau 64 de pagini, dacă se dorește obținerea de fascicule de 16 sau 32 de pagini, este tăiată longitudinal înainte de fălțuit.

[1] *La Finition, Les Guides Caractère*, ediția 1994/1995.

Schemele obișnuite de așezare a paginilor (sau de montaj) au fost stabilite de către serviciul de producție, iar cele ce necesită combinații de falțuri speciale, împreună cu atelierul de finisare. Pentru o lucrare cu un numit grad de complexitate (mai ales alternanța de fascicule color/alb-negru), tipograful creează, pentru responsabilul de ediție, o machetă ce permite prevedcrea și controlul succesiunii fasciculelor (cu un număr x de pagini).

Pentru a facilita munca atelierului de finisare, tipograful indică (adesea) titlul cărții și numerele de ordine ale fasciculelor (sau signaturile) pe prima pagină a fasciculei, fie în marginea de jos, fie în partea care va fi rotunjită. Să amintim că pe rotativele cu hîrtia în suluri, un dispozitiv special transformă colile imprimate în fascicule.

Adunare și colaționarea

Adunarea fasciculelor, în zilele noastre frecvent automată, reprezintă suprapunerea fasciculelor unele peste altele sau unele în altele, în ordinea indicată de signaturi și/sau de indicii de colaționare (acest termen desemnînd adunarea fasciculelor în ordine). Cotorul unei cărți, înainte de fixarea copertei, face să apară această „scară" de pătrate negre pentru control (sau colaționare)[1].

În această fază intervine introducerea eventualelor planșe de patru sau mai multe pagini[2] : este recomandabil să fie plasate în mijlocul unei fascicule sau între două fascicule – sau peste fasciculă – pentru a evita operația costisitoare de deschidere manuală a fasciculei.

Planșele au fost multă vreme montate pe ongleu*, atunci cînd mîna de lucru în atelicre era mai ieftină. Astăzi, această operație se execută pe mașină.

Celelalte operațiuni de broșare

După adunarca fasciculelor broșarca constă, schematic, din trei operații :

• *Coaserea fasciculelor cu fir textil* (coaserea cu sîrmă a fasciculelor deschise aproape a dispărut astăzi, fiind rezervată broșurilor și periodicelor). Fiecare

[1] Pierre Nora ne-a amintit că, din prima ediție a volumului *L'Être et le Néant*, tipărită în 8.000 de exemplare, lipsea o fasciculă. Cartea a apărut în iulie 1943. În această perioadă a Ocupației, se citea mult, pe îndelete, și totuși doar trei sau patru cititori ai acestei opere importante au avizat Editura Gallimard de acest lucru. În general, greșeala nu vizează decît cîteva zeci, chiar sute de exemplare...

[2] La încheierea operațiilor de adunare, secția de finisare dispune de un anumit număr de fascicule ilustrate neutilizate. Acestea, denumite file de prisos, pot fi utilizate în scopuri promoționale.

* Falț – n. trad.

fasciculă este traversată de un fir textil prin cotor, operație realizată de o mașină de broșat cu ață. Acest tip de cusătură este mai solidă decît broșarea fără coasere (infra). Blocurile de fascicule se frezează după coasere.

• *Introducerea în copertă :* fasciculele cusute primesc pe cotor un strat adeziv, înainte de fixarea copertei a căror fețe sînt îndoite. Fixarea unei coperte cu clape este ceva mai costisitoare, pentru că trebuie mai ales executată *biguirea* copertei pentru a evita o rupere la îndoirea clapelor : filetele metalice pentru biguire formează, prin presiune, un rit mai mult sau mai puțin lat, în funcție de grosimea hîrtiei sau a cartonului. Este recomandat să se realizeze o biguire paralelă cu sensul fibrei de hîrtie.

• *Tăierea* în trei părți se realizează cu ajutorul unei mașini de tăiat cu trei cuțite. Două taie cartea la cap și la picior, apoi un al treilea în partea opusă cotorului. (Cărțile netăiate, sau doar cu marginile îndreptate, tind să dispară. În mod paradoxal, această formulă este adoptată de editorii de cărți și broșuri, mai ales pentru primele exemplare, numerotate și rezervate „amatorilor" și bibliofililor.)

În atelierele marilor firme, aceste trei operații se realizează astăzi automat cu o mașină de adunat-cusut și de introdus în copertă.

• Broșarea cu cotor lipit sau broșarea fără coasere

Numeroase cărți și aproape toate volumele de format mic sînt broșate fără coasere, în sistem „cotor frezat și lipit" (sau *perfect binding*). Adezivii utilizați sînt sintetici, termoplastici – mai ales acetatul de polivinil –, iar acest procedeu se numește *hotmelt* (sau adeziv de topire). Ei prezintă avantajul că se usucă în cîteva secunde și conferă cărții o flexibilitate și o coeziune durabile, spre deosebire de vechii adezivi care se fragmentau cu timpul.

După operațiile de fălțuire și adunare, fasciculele, luate între plăci de strîngere, sînt ușor frezate și biguite, pentru a favoriza încleierea cotorului, apoi un dispozitiv pune coperta și o îndoaie. La sfîrșit, un ultim dispozitiv poate colora tăieturile, mai ales pe cele ale cărților de format mic. Mașinile cele mai moderne plasează cărțile (ambalate sau nu) pe palete, gata pentru expediție.

Utilizarea sistemului cotor frezat și lipit a fost defectuoasă la început : filele cărților se desprindeau în bloc sau cîte una. Acest dezavantaj major a fost remediat prin apariția ulterioară a adezivilor sintetici, supli și durabili. Totuși este recomandabil să se folosească hîrtie relativ poroasă sau absorbantă, care favorizează pătrunderea adezivului.

Legarea

Operațiile de legare industrială sînt aproximativ aceleași pe care le-am expus pentru broșare, pînă la fixarea copertelor.

În ordine, se trece la prelucrarea continuă a blocurilor de carte, prin :

- *adunarea fasciculelor fălțuite*, cu eventuala fixare a paginilor de gardă (denumite forzațuri cu o jumătate liberă) și intercalare a fasciculei (fasciculelor) :
- *presarea* pentru eliminarea aerului dintre falțurile fasciculelor, prin trecere printr-o mașină de presat ;
- *coaserea cu ață* ;
- *presarea*, care comprimă blocul de carte într-o presă ;
- *rotunjirea cotorului* : două role presează scoarța blocului pe o mandrină de rotunjire (decalează prima și ultima fasciculă și rotunjesc cotorul), apoi formează bigurile care vor servi drept articulație pentru copertă ; apoi se lipesc eventualele capitalbanduri (de cap și de picior) și semnul de carte ;
- *încleierea* cotorului sporește coeziunea fasciculelor cusute, operație asigurată de un dispozitiv de aplicat adeziv ;
- *tăierea* în cele trei părți opuse cotorului cărții.

Executarea copertelor (cărți cartonate sau legate)

Copertele cărților care se leagă sînt fabricate înainte de introducerea blocului de carte în scoarță. Indiferent dacă materialul de îmbrăcat este piele, plastic, pînză sau hîrtie, operațiile de îmbrăcare la introducerea industrială în scoarță sînt identice : o mașină aplică adeziv pe cele două fețe (din carton mai mult sau mai puțin rezistent, în general de 25–30/10) separate prin cartonul cotorului, cu aceeași rezistență pentru un cotor pătrat și cu rezistență mai mică pentru un cotor rotund. Cele patru canturi sînt egalate, iar o presă asigură o perfectă lipire a fețelor și cotorului.

Un mic supliment de preț este solicitat pentru copertele cu colțuri rotunjite, care devin astfel mai puțin fragile, un avantaj pentru retururi.

Cotorul cu burduf este cel în care coperta nu aderă la cotorul fasciculelor cusute. El permite o mai bună deschidere a cărții.

- Legarea cu cotor lipit

După operațiile tradiționale de fălțuire și adunare, cotorul cărții este, ca la cărțile broșate, frezat și biguit. Încleiat, cotorul e acoperit cu o bandă de hîrtie

care îl depăşeşte cu 1–2 cm de fiecare parte şi care e îndoit. Urmează operaţiile de tăiere pe cele trei laturi opuse cotorului, apoi, eventual, de rotunjire şi de introducere în scoarţe, deja descrise. Şi aici, apariţia adezivilor sintetici, cu uscare rapidă, permite o utilizare pe scară largă. Economia, faţă de coasere, este substanţială.

Să menţionăm procedeul *Otabind*® pentru copertele suple[1] : cartea se deschide perfect pentru că se întăreşte cotorul flexibil cu muselină încleiată în "two shot", metodă al cărei brevet e deţinut de SIRG. În procedeul *Full flaps*, coperta de plastic se prelungeşte cu două „clape" care se îndoaie, servind drept semne de carte şi întărind rezistenţa cărţii.

Poleirea copertelor cărţilor legate

Fabricantul va realiza pentru poleire ştanţe de aurit fie din bronz, fie din zinc gros. Titlurile, elementele decorative de pe cotor şi copertele se gravează incomparabil mai bine manual, dar duratele de fabricaţie şi costurile ridicate determină în mod curent comandarea la un fotogravor a unor zincuri groase.

Poleirea se referă la imprimarea titlurilor şi a unor eventuale elemente decorative ale cotorului şi ale copertelor. Pe presa de poleit, imprimarea se face la cald, fie cu imitaţie aur/argint, fie cu aur veritabil sau cu pastă colorată.

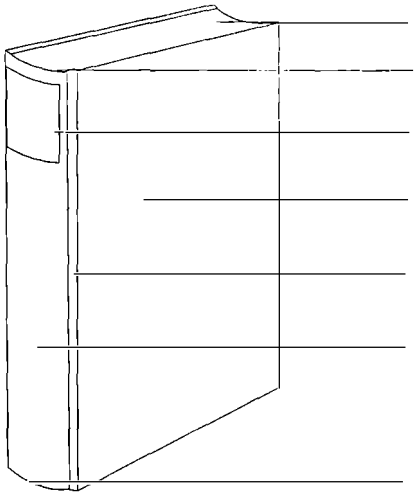
Se pot obţine efecte de schimbare de nuanţe, pe piele sau plastic, imprimînd[2] *la rece* (fără aur sau pastă) fonduri care apar în adîncime. Mai e posibil să se imprime motive decorative la rece sau, la fonduri, să se lipească o etichetă imprimată... sau să se imprime titluri cu pastă sau cu aur.

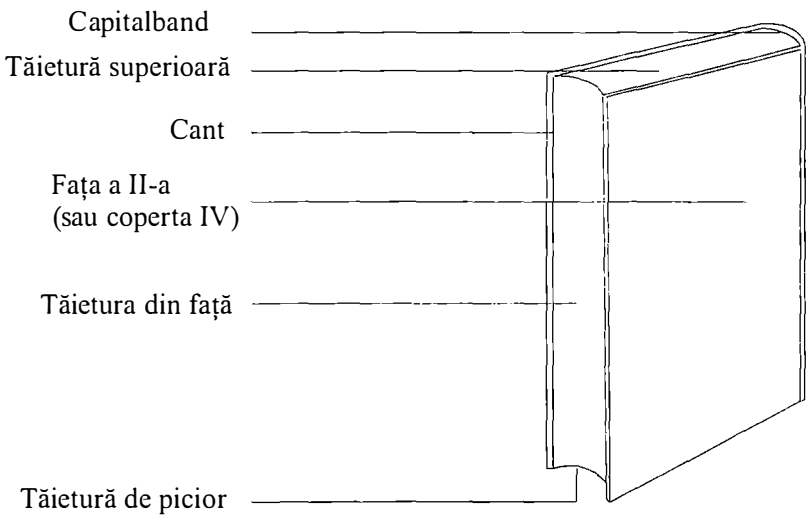
Nu se va confunda această operaţie cu *poleirea tăieturilor*, care le fereşte foarte bine de praf şi conferă ediţiei un plus de eleganţă şi de preţiozitate. Tăieturile colorate, utilizate timp de secole, reprezintă varianta economică.

Imprimarea în tipar înalt cu maşini tighel este de durată pe copertele din hîrtie cretată, dar e rezervată unei producţii curente (altădată manuale şcolare sau lucrările cu utilizare frecventă) şi nu permite decît folosirea de clişee liniare. Calitatea acestui tip de imprimare e mediocră.

[1] De multă vreme, *Integra* este sinonim cu carton suplu, cu cotor pătrat sau rotunjit.

[2] Termenii a ştanţa sau a gofra se utilizează în mod la fel de curent. A ştanţa sau a gofra înseamnă a crea o amprentă în relief sau adîncită în hîrtie, carton, piele, pînză sau orice alt material (sintetic) de îmbrăcat coperta. Se ştanţează sec (sau la rece), cu aplicare de cerneală ; la cald cu poleire cu folii de aur/pastă colorată. O ştanţare la rece sporeşte mult claritatea textelor/motivelor imprimate cu folia. Atenţie, spre deosebire de aur, bronzul păleşte destul de repede.





Cîțiva termeni de legătorie

Materialele de îmbrăcare a copertelor

Fără a face elogiul necondiționat al materialelor plastice de îmbrăcare, să recunoaștem rezistența acestor materiale și a culorilor lor. Utilizarea de pînze superbe, de catifea sau de mătase colorată[1] pentru legături ne face să descoperim, nu după mulți ani, pe rafturi, cotoare decolorate, un dezavantaj întîlnit și la utilizarea de piele ieftină, uneori prost vopsită (mai ales pielea de oaie, în culorile albastru și verde). Pentru legăturile mai luxoase, se folosește piele de capră (scoarță de piele șagrinată) ; marochinul, piele fină de capră sau saftian, este rezervat în general copertelor artistice.

Se vor distinge *scoarțele întregi*, îmbrăcate pe toată suprafața cu piele, pînză etc ; *scoarțele jumătate piele, cu fețele din pînză* ; *scoarțele jumătate pînză, cu fețele din hîrtie ; scoarțele cu cotorul din pînză cu colțuri*, pentru a nu cita decît variantele cele mai obișnuite.

Pe cotorul cărții se poate lipi un „element de titlu" din marochin foarte suplu, care, aurit, va indica titlul. Această formulă este adesea simulată printr-o primă imprimare a fondului cu pastă, albă, neagră sau colorată, urmată de imprimarea titlului cu aur sau pastă colorată.

Furnizorii mai oferă fibre de piele aglomerate și numeroase tipuri de hîrtie gofrată, foarte rezistentă, care imită aspectul pînzei. Colegii noștri germani folosesc adesea hîrtie imprimată, care reproduce hîrtia marmorată, și lipesc pe fața copertei o etichetă cu numele autorului, titlul cărții etc. Eleganța acestei formule nu a întîlnit în Franța adeziunea multor clienți.

Ingeniozitatea legătorilor, creativitatea machetiștilor au sporit formulele de legare și noi le-am evocat aici pe cele mai uzuale. Dar principiile rămîn : într-adevăr, încă de la originile legării, înainte de apariția tiparului, legătorii au încercat atîtea variante încît descoperi cu surprindere nenumărate modele ce prefigurează adesea pretinsele inovații moderne. Au evoluat doar mecanizarea și automatizarea.

Fețele căptușite cu vată sau cu platic sînt preferate de mulți editori. Această operație intervine la lipirea cartonului pe materialul de îmbrăcat coperta. Se poate proceda la fel și la copertele întregi din hîrtie celofanată.

Copertele suple folosesc un carton subțire, adesea un material plastic, și sînt realizate prin același procedeu de legare. Elegante, ele prezintă dezavantajul că sînt relativ fragile, pentru că se îndoaie la folosire și colțurile se pot rupe.

[1] Există o mare varietate de pînze destinate copertelor, dar trebuie avut grijă la alegerea anumitor culori (albastru, bordo, roz și verde) care se decolorează la lumină. Aplicarea unui rhodoid (material plastic transparent) nu rezolvă problema. Cluburile de carte au răspîndit utilizarea de pînză cu model (încleiată), imprimată în offset alb-negru sau color, o tradiție încă existentă mai ales în Germania.

Protejarea cu o folie detașabilă creează iluzia că ar fi durabile, însă retururile dovedesc rezistența lor scăzută.

Introducerea blocului în scoarță

Înainte de *introducerea blocului în scoarță*, se face un *control* pentru depistarea eventualelor defecțiuni.

• *Introducerea blocului în scoarță* se face cu ajutorul unei mașini : copertele finisate sînt fixate pe cotorul cărții lipind forzaturile, dublate de pînză fină (muselină), apoi copertele sînt presate pe fețele de carton. Ansamblul corpului cărții nu ține deci de copertă decît prin lipire. Acest tip de cartonare se numește adesea cartonare Bradel.

• *Presarea* volumelor se dovedește indispensabilă pentru sporirea rigidității, pentru biguire și pentru prevenirea deformării hîrtiei și a fețelor copertelor, în timpul uscării adezivului. Sînt presate doar fețele copertelor și nu cotorul.

Se observă uneori asemenea defecte la volumul în faza de „bun de legat", pe care furnizorul îl predă la serviciul de producție, căci, pentru această mostră, legătorul nu a efectuat încă presarea puternică de aproximativ 15–20 de tone. Iar timpul necesar uscării nu a putut fi respectat.

• *Aplicarea supracopertei* imprimate, celofanate și/sau acoperite cu un rhodoid precede ambalarea cu bucata sau în pachete de *x* exemplare, fie cu folie detașabilă, fie cu hîrtie sulfat. Pentru cărțile cu preț mare, se execută o introducere în casetă de carton, care le protejează.

Pe o treaptă mai sus, *caseta*, căptușită în întregime cu pînză, îndeplinește aceeași funcție pentru cărțile de lux sau edițiile bibliofile.

Lăcuirea sau celofanarea copertelor și supracopertelor

• *Lăcuirea* se execută prin aplicare unui lac după tipărire, fie cu o mașină de lăcuit căreia i se adaugă un dispozitiv de uscare rapidă cu raze ultraviolete, fie cu un element suplimentar al presei offset (prevăzut tot cu dispozitiv de uscare cu UV sau infraroșii). Lacul protejează suprafața tipărită în timpul realizării operațiilor de broșare și de legare și conferă copertei o mai mare rezistență.

Cu un preț sensibil mai mic decît celofanarea, lăcuirea nu oferă copertei sau supracopertei un adevărat efect de strălucire care să pună în valoare imprimarea ; de aceea, celofanarea predomină.

• *Celofanarea* : o peliculă de material plastic pe bază de polipropilenă, dintr-o bobină cu lățimea ceva mai mică decît coala tipărită, primește un strat de adeziv. Apoi această peliculă, lipită pe coala tipărită, trece printr-un tunel de uscare.

Colile trec apoi printre doi cilindri care exercită o presiune foarte mare : unul dintre cilindri, încălzit, înmoaie adezivul şi asigură sudarea peliculei pe hîrtie.

Printr-o operaţie de calandrare, se poate da suprafeţei celofanate un efect granulat, care diminuează strălucirea.

Dificultatea pe care a trebuit să o întîmpine inventatorii celofanării a fost contracararea efectului antiadezivilor adăugaţi la cernelurile de tipărire pentru a preveni murdărirea la ieşirea din presă. Aderarea se dovedea adesea imperfectă, dar acest inconvenient este de acum rezolvat. Totuşi, în ciuda eforturilor depuse de lucrători, copertele şi supracopertele rezistă un timp destul de neregulat. Lumina denaturează culorile şi fondurile albe îngălbenesc adesea. Să recunoaştem că celofanarea sporeşte rezistenţa hîrtiei şi că protecţia aceasta asigură succesul formulei.

Celofanarea mată asigură copertei sau supracopertei un aspect neted la atingere, însă nu îmbunătăţeşte intensitatea culorilor. Totuşi, se dovedeşte mai dificilă şi orice mic sac de aer vizibil între pelicula de plastic şi coala tipărită precede adesea o deteriorare a suprafeţei celofanate.

Legarea cu inele sau spirală

Este folosită de editorii de cărţi practice şi de manuale. După fălţuire, adunare, tăiere a celor patru părţi, apoi fixarea celor două feţe ale copertei, în general acoperite cu plastic pentru sporirea rezistenţei (adesea se adaugă un rhodoid), blocul este perforat pe partea stîngă înainte de fixarea inelelor sau spiralei, din metal sau plastic. Acest tip de legare poate fi comandat pentru producţii importante sau mai puţin importante ; are un preţ accesibil. Această legare cu inele interzice orice marcare a titlului pe cotor[1]. Legarea cu spirală, sub copertă cartonată, elimină acest dezavantaj.

DE LA ÎNCĂRCAREA PE SĂNII LA LIVRAREA VOLUMELOR FINISATE

• *Încărcarea pe sănii* (palete), protejate de folii de plastic, precede livrarea. Editorul trebuie să dea dispoziţii precise pentru ca etichetarea să permită distribuitorului o identificare uşoară în depozit.

Este bine să se acorde atenţie normelor de încărcare pe sănii, pe care le impune fiecare distribuitor : nerespectarea lor atrage un cost suplimentar, depăşiri de termene şi contestaţii la adresa legătoriei răspunzătoare. *A fortiori* dacă e străin şi pretinde că nu înţelege această necesitate! Serviciul de producţie trebuie să anexeze la comandă o filă cu instrucţiuni explicite, traduse în engleză.

1 Unii editori imprimă banda de plastic (ce acoperă spiralele) prin serigrafie.

Pentru coeditările cumpărate, nu se va omite să se anexeze această filă încă de la prezentarea comenzii la editorul străin.

Tipărite în Franța, cărțile sînt în general expediate pe Europalete (80x120 cm), protejate, doar acestea corespunzînd cerințelor centrelor de distribuție, astăzi automatizate.

Tipărite și finisate în străinătate, în regim de import, nu trebuie omisă menționarea țării de origine a imprimării în caseta tipografică. Această omisiune poate bloca livrarea în vamă și poate constrînge importatorul să lipească o etichetă pe fiecare volum.

Din Europa, camioanele transportatorilor asigură majoritatea expedițiilor pe Europalete, adică în containere.

Venind de pe alte continente (America, Extremul Orient mai ales), transportul se face pe cale maritimă. Termenul este de 3–4 săptămîni.

Costurile și condițiile de transport

Dacă prețul expedierii nu e inclus în prestație, se va evita estimarea în funcție de livrările anterioare, căci suma diferă sensibil de la un oraș sau de la un expeditor la altul.

Este prețul FOB *(free on board)*, cheltuieli de transport incluse pînă în portul de îmbarcare, și cuprinde cheltuielile de încărcare obișnuite și pe cele indispensabile de asigurare? Sau prețul e CIF[1] *(cost, insurance, freight)*? În acest caz, prețul include toate cheltuielile de îmbarcare, de asigurare și de transport pînă în portul de destinație, de exemplu Le Havre sau Rotterdam (cazul nu e rar). Cumpărătorul va trebui să acopere cheltuielile de asigurare și de transport pînă în depozitul său. *Ex-works* sau *ex-warehouse* indică faptul că toate cheltuielile revin cumpărătorului.

Expeditorul trebuie să însoțească transportul de factura în trei exemplare (pentru a cîștiga timp, o va transmite prin fax de îndată ce se poate, dar originalul va fi indispensabil). Astfel cumpărătorul va avea posibilitatea de a o transmite imediat prin fax, la rîndul său, agentului din vama portului de sosire, pentru ca acesta să înceapă primele formalități de vămuire, mai ales cu conosamentul *(bill of lading)*, scrisoare de transport maritim cu caracter de hîrtie de valoare. Această precauție va permite să se cîștige timp înainte de predarea facturii originale.

Pentru expedițiile cu avionul (în general în jur de 20 de exemplare pentru un serviciu de presă prioritar și reprezentanți), *air waybill* este documentul de conosament.

[1] Sigla CIF este mai utilizată decît echivalentul său francez CAF.

Trebuie acordată multă atenție acestui dosar. Vama reprezintă un serviciu administrativ foarte exigent, mai ales pentru cărțile cu jocuri (cu piese de plastic sau din alt material) care necesită o procedură specială. Cu acest element administrativ se încheie procesul de producție.

La încheierea acestui scurt capitol despre noțiunile de fabricație, sîntem conștienți de limitele pe care a trebuit să le respectăm. Dar fabricanții de hîrtie, tipografii și legătorii nu încetează să inoveze și dialogul lor constant cu serviciul de producție din edituri necesită noi formule. Această căutare nu e lipsită de riscuri, însă progresul cere un asemenea preț. Deși ce se numește progres este adesea o căutare a rentabilității. Fiecare trebuie să aprecieze mizele și riscurile.

Am grupat cîteva lucrări ce ni se par indispensabile pentru oricine dorește să depășească exemenul acesta rapid[1].

[1] Pentru problemele de fabricație (hîrtie, culegere, tipărire, finisare), se vor consulta : Gérard Martin, *L'Imprimerie aujourd'hui*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1992. Această carte evocă și istoricul tehnicilor grafice. Scheme și fotografii completează cu folos expunerea. De același autor : *Les Matières premières de l'imprimerie, papiers et encres*, Paris, INIAG, 1979 și *L'Imprimerie*, Paris, ediția a VIII-a, „Que Sais-je?, PUF, 1993. Pierre Durchon, *Imprimer en couleurs*, Paris, Moniteur, 1993 și *Papiers et impression offset*, același editor, 1991. Jean-Claude Sirost, *L'Offset*, Paris, Dunod, 1994. *Cf.* și John Dreyfus și François Richaudeau, *La Chose imprimée*, *op. cit.* Prezentarea sa alfabetică, foarte comodă, cuprinde importante articole enciclopedice.

Revista *Caractère*, care se ocupă de actualitatea tehnică și profesională, publică sinteze interesante ; un important număr special, *L'Année technologique*, care a înlocuit *L'Événement technique*, apare în septembrie și grupează articole originale.

În limba engleză, se vor consulta patru lucrări de bază : John Peacock, *Book Production*, Londra, Blueprint Publishing / The Publishers Association, 1989 ; John P. Dessauer, *Book Publishing*, ediția a III-a, R. R. Bowker, New Providence (NJ, USA), 1993 ; *Pocket Pal, a Graphic Arts Production Handbook*, Memphis, USA, International Paper, actualizat cu regularitate ; J. Michael Adams, David D. Faux, Lloyd J. Rieber, *Printing Technology*, ediția a IV-a, Albany/New York, Delmar Publishers, 1996, o carte model pentru inițiere și actualizarea cunoștințelor. *Publishers Weekly* publică frecvent articole sau suplimente despre noile tendințe ale fabricației și furnizorii internaționali.

De la reimprimări la noile ediții

A reimprima, a retipări, a reîncepe imprimarea, a republica, a publica o nouă ediție, a reedita – și substantivele reimprimare, retipărire, reînceperea imprimării, republicare, reeditare, nouă ediție – sînt termeni care nu trebuie confundați. Detalierea operațiilor la care se referă va clarifica sensurile respective.

I. REIMPRIMAREA

Reimprimarea[1] este reînceperea tipăririi unei lucrări în curs de epuizare sau epuizate, în principiu fără nici o modificare. Afirmație care ar trebui nuanțată, pentru că pînă și o reimprimare realizată în săptămâna sau săptămînile ce urmează după publicarea ediției inițiale necesită uneori unele corecții ; autorul, editorul sau un cititor pot să descopere omisiuni sau alte greșeli. În acest caz, editorul solicită urgent noi tipare de probă ale paginii sau paginilor cu greșeli și, după control, noi filme în format de pagină. Dar alte reimprimări vor fi comandate după o perioadă lungă de timp ; de aceea, de la prima corecție sau de la primele corecții, este bine să fie marcate pe un „exemplar de reimprimare", disponibil oricînd pentru producție.

Decizia de reimprimare

Ar fi o iluzie să se creadă că decizia de reimprimare este ușor de luat. Desigur, editorul dispune de criterii obiective : după livrările fără comandă și ale serviciului de presă, amploarea reaprovizionării (anunțată de la o zi la alta sau cumulată la sfîrșit de lună) permite să se aprecieze cum a fost primită cartea și să se cunoască situația stocului, dar sosirea altor informații precise, de la punctele de vînzare, rămîne primordială.

[1] Sinonim : retipărire. A reimprima este sinonim cu a retipări, a reîncepe imprimarea. Pentru francofoni, termenul englez *reprint* se referă la o ediție în facsimil. (Limba română utilizează frecvent *continuare de tiraj* – n. trad.)

Dacă s-a dovedit succesul, serviciul comercial efectuează controale-test ; echipa sa de reprezentanți confirmă sau relativizează vînzările reale care pot fi inegale în librării de niveluri diferite și/sau în marile magazine. Pentru a accelera această informare, se pot efectua anchete telefonice suplimentare ce permit controlarea stocurilor reale și a rotației lor lente sau accelerate la punctele de vînzare testate. Cîntărirea tuturor acestor informații, adesea contradictorii, necesită o adevărată înțelepciune. Și mai trebuie luate în calcul viitoarele retururi (vezi infra).

Riscul unei epuizări a stocului îi indispune pe șefii punctelor de vînzare, care îl acuză pe editor de lipsă de organizare sau de nepricepere. Căci în clipa în care mass-media, promptă în a sesiza orice noutate, depistează succesul, indisponibilitatea cărții poate dăuna efectului benefic al promovării (adesea nesperate). Iar în cazul cînd curba vînzărilor scade brusc, nu se va ezita – autorul fiind primul – să se incrimineze această epuizare a stocului de cîteva zile sau săptămîni, chiar dacă e vorba de alte cauze.

Comanda de reimprimare

În general, conducerea (sau serviciul comercial) emite un „aviz de reimprimare", difuzat în editură (la responsabilii lucrării, la echipele comerciale, la serviciile de drepturi pentru străinătate și de drepturi de autor, la direcția financiară, la contabilitate etc.). Acest aviz precizează numărul de exemplare și data livrării.

Între numărul de exemplare comandate și cele furnizate în realitate de către secția de broșare sau legătorie, diferența poate fi minimă... sau considerabilă (de exemplu, din cauza insuficienței stocului de hîrtie disponibil sau, dimpotrivă, pentru că producția specială de hîrtie a fost ușor excedentară). Mai ales, nu se întîmplă rareori ca direcția să decidă *in fine* o creștere (sau o reducere) a tirajului respectivei reimprimări, în funcție de ultimele informații comerciale. Valuri de optimism sau pesimism spontan se succed cu viteză.

Serviciul de producție, care primește și controlează facturile, ca și ordinele de livrare (pe care distribuitorul le confirmă sau le contestă), cunoaște precis cantitățile primite. Este totuși util pentru responsabilul de ediție să dețină aceste cifre pe care le va trece pe fișa cărții. În caz de reimprimări multiple, memoria s-ar putea să nu-l mai ajute și, dacă trebuie să întrebe producția care e situația reimprimărilor după cîteva luni, în special pentru a informa autorul cu exactitate, aceasta denotă o oarecare dezordine. Și menționarea pe fișa cărții a corecțiilor ce trebuie reținute (sau efectuate) reprezintă o măsură suplimentară de siguranță... în cazul în care exemplarul cu corecțiile a fost împrumutat de cineva distrat.

În vreme ce, la începutul secolului și pînă spre anii 1950, mulți editori menționau pe copertă sau pe pagina de titlu – dovadă a succesului – *ediția a n-a*[1], tendința s-a inversat. Cel mai adesea, doar numărul de cod al editorului și noua dată a depozitului legal permit astăzi identificarea unei reimprimări, copyright-ul rămînînd identic.

Editorul sau serviciul desemnat va trebui să expedieze exemplare din fiecare reimprimare la depozitul legal și să-i predea autorului numărul de exemplare prevăzute în contract.

Spectrul returilor

Orice editor cunoaște teama de returi. Care va fi procentul? În cazuri rare de vînzări ferme (care nu exclud niciodată o renegociere[2]), cărțile sînt trimise fără comandă, adică un număr de x exemplare, în funcție de categoriile de cărți și de o „grilă de livrări fără comandă" negociată între editură sau difuzorul/distribuitorul său și punctul de vînzare, în principiu în fiecare an.

Dar, în ciuda angajamentelor luate de o parte și de alta, nu se întîmplă rar ca editorul, invocînd un succes presimțit, să expedieze mai multe exemplare decît a fost prevăzut. Argumentul (amăgitor) este de a asigura punctul de vînzare împotriva unei epuizări a stocului și a hazardului reaprovizionării. Este adevărat că punctul de vînzare își păstrează dreptul de a face returi și că strategia aceasta de ocupare a rafturilor îi permite să răspundă la o cerere foarte accelerată a vînzărilor. Dacă așa stau lucrurile, librarul nu protestează și nu acuză editura că se îmbogățește pe socoteala sa, facturînd exemplarele trimise fără comandă. În caz contrar, punctul de vînzare va efectua returi și va fi creditat. Cheltuielile de transport ale returilor, în general în sarcina librarului, fac obiectul unor neîncetate negocieri între sindicatele librarilor și editorilor.

Astfel, orice editor știe că, în momentul în care reimprimă o carte (uneori, se succed mai multe tiraje în perioade apropiate, mai ales pentru premiile literare), mai multe puncte de vînzare returnează exemplare considerate a fi în număr prea mare sau din lipsă de fonduri. Primul val de returi nu este îngrijorător, dacă e compensat de reaprovizionare. E prețul ce trebuie plătit pentru a fi omniprezent. Dar returile se vor succede timp de mai multe luni și a le prevedea ține de științele inexacte. O singură evidență prevalează : în perioadele de criză economică, prudența punctelor de vînzare accelerează returile. Dar o asemenea regulă este întotdeauna dezmințită de cîteva best-seller-uri care scapă acestei entropii.

[1] „Toată lumea știe că se fac zece ediții deodată și că fiecare ediție se compune din 250 de exemplare", scria Henri Baillière, care denumea această practică „miile fictive", în *La Crise du livre*, Paris, Flammarion, 1904.

[2] Dacă punctul de vînzare are un stoc de cărți nevîndute, negociază aceste returi cu reprezentantul și, în cazul unui refuz de creditare, amenință că nu va lua noi comenzi.

Toate locurile comune despre durata de viață din ce în ce mai scurtă a cărții sînt mult mai vechi decît se afirmă: „În jur de 1880, spune J. A. Néret, cărțile [...] se devalorizează tot mai repede. Devine imposibil să se conteze pe vînzarea regulată a unui fond"[1]. În 1905, președintele de la Macmillan declara deja că totul s-a jucat într-o lună.[2]

În Statele Unite, cu un an mai devreme, editorul francez Henri Baillière stigmatiza și el excesele producției. Ar fi ușor de scris o carte pe această temă... Toată lumea e de acord în privința zecilor de mii de autori dispăruți și a zecilor de milioane de cărți date la topit. Dar ceea ce s-a schimbat recent este impulsul pe care mass-media îl dă, în scurt timp și spațiu, privilegiind un scriitor, o carte în mod atît de obsesiv încît prezența lor pare durabilă. Or, această mediatizare permanentă, devorantă se anihilează singură, cruțînd cîteva opere, mai mult sau mai puțin promovate ca *long-seller*-uri care maschează amploarea unui fenomen de autodistrugere, statistic dominat (sau nu). Cei care vînd cărțile la preț redus și cei care topesc cărți împart resturile. Orice oprire a comercializării unui titlu sau a unei colecții – antrenînd retururi – trebuie oficializată către punctele de vînzare printr-o scrisoare și printr-un anunț în „Avis professionnels" din *Livres Hebdo*, consultabile pe 3617 Electre. Data limită de acceptare a acestor retururi – două-trei luni minimum – trebuie precizată.

S-ar putea opune, pentru o clipă, viața și moartea cărții și a filmului. Dar televiziunea a devenit atît de intens consumatoare de programe (cu orice preț), încît chiar foarte mediocre filme vechi sînt reprogramate, în timp ce cărțile-eșec din trecut (excludem operele phoenix) s-au născut moarte.

Economia reimprimărilor

1. Reimprimări de cărți în alb-negru

În mod predominant, ele se raportează la romane, eseuri și cărți de format mic, fără a omite tratatele, manualele și alte cărți de referință. Toate aceste lucrări – dacă hîrtia este disponibilă din fabricație sau din stoc – pot fi tipărite și broșate în cîteva zile, volumele mari și cele cartonate necesitînd o mică perioadă suplimentară.

Ne vom aminti că devizul de fabricație, stabilit pentru prima ediție, prezenta trei parametri:

[1] Jean-Alexis Néret, *Histoire illustrée de la librairie et du livre français des origines à nos jours*, Paris, Lamarre, 1953.

[2] În *Publishers on Publishing*, selectat și editat de Gerald Gross, Londra, Secker & Warburg, 1961. Rău e și mai vechi! Marele poet italian Giacomo Leopardi, la începutul secolului al XIX-lea, scria: „Soarta cărților astăzi e asemănătoare celei a insectelor denumite efemere : unele specii trăiesc cîteva ore, altele o noapte ; altele trei sau patru zile".

– *cheltuieli fixe* (costuri editoriale, culegere, fotogravură, montaj) ;

– *cheltuieli de pornire și de hîrtie de probă* ;

– *cheltuieli variabile* (hîrtie, tiraj/mia de coli, finisare, ambalare, expediție, drepturi de autor).

Rezultă că, într-o primă fază, editorul deține elementele contabile pentru a aprecia singur costul reimprimării în x exemplare. Va lua în calcul cheltuielile de pornire și de hîrtie de probă plus cheltuielile variabile și, eventual, cheltuielile de corecții sau de modificări. De îndată ce estimarea este stabilită, va cere serviciului de producție un deviz definitiv care va fi sensibil majorat sau diminuat (creșteri posibile ale baremelor de hîrtie, de tipărire, alegerea altor furnizori etc.). Și, în multe edituri, controlul de gestiune va stabili contul de exploatare estimativ al respectivei reimprimări, după modelul de la prima ediție.

Eliminarea cheltuielilor fixe (dacă erau ridicate) asigură *de facto* un preț mult mai competitiv, cu condiția ca tirajul să nu fie prea mic... Doar o analiză de la caz la caz permite determinarea pragului acceptabil. (Contrafacerile se bazează pe această economie de cheltuieli fixe!)

Pentru necunoscători, rezumăm pe pagina următoare pozițiile ce trebuie să figureze pe cererea de deviz de reimprimare, și am ales o carte ilustrată ; pentru o carte cu text, se vor suprima toate pozițiile inutile.

DEVIZ DE REIMPRIMARE

cu/fără corecții*

TITLUL LUCRĂRII .....

Data .....

	pornire	preț/mia de exemplare
HÎRTIE		
text	..... F	..... F
anexe (planșe)*	..... F	..... F
copertă	..... F	..... F
supracopertă*	..... F	..... F
CORECȚII[1]	..... F	..... F
(eventuală defalcare a pozițiilor)		
IMPRIMARE		
text	..... F	..... F
anexe (planșe)*	..... F	..... F
copertă	..... F	..... F
supracopertă*	..... F	..... F
FINISARE		
broșare*	..... F	..... F
legare*	..... F	..... F
forzaturi*		..... F
supracopertă*		..... F
celofanare*		..... F
aplicare de folie detașabilă*		..... F
TOTAL	..... F	..... F

Preț unitar al reimprimării:

$$\frac{\text{Cheltuieli de pornire + preț/mie} \times \text{x mii}}{\text{x mii}} = \text{..... F}$$

+ Drepturi de autor[2]* ..... F

TOTAL ..... F

*Tăiați mențiunile inutile

[1] În caz de corecții, adăugați suma acestora la cheltuielile de pornire.

[2] Pentru drepturile de autor proporționale, aveți grijă la o eventuală schimbare a coeficienților progresivi. Atenție : verificați, în caz de drepturi proporționale, dacă avansul se acoperă – parțial sau total – de prima ediție.

2. Reimprimarea de cărți în culori

Doi parametri se opun pentru lucrările imprimate în policromie, chiar în bicromie:

• *Cheltuielile fixe* (mai ales iconografia și fotogravura) fiind în general ridicate, eliminarea lor la reimprimare are un efect benefic ; dacă textul este important, culegerea reprezintă și ea o economie notabilă.

• *Cheltuielile de pornire* afectează sensibil cîștigul scontat, dacă reimprimarea dorită e redusă. Trecerea de la o primă ediție de 15.000 de exemplare la o reimprimare prudentă de 3.000 de exemplare poate crea surprize. Dar nu poate fi stabilită nici o ordine a mărimii tirajului și, în afara cazului unei colecții reimprimate cu regularitate și pentru care se cunoaște numărul acceptabil de exemplare, e bine să se procedeze cu prudență. „Devizul de reimprimare" va fi completat corect și controlat de către serviciul de producție.

Deși avem în vedere o simplă reimprimare, în principiu fără corecții, acestea, chiar dacă sînt în aparență sumare, reprezintă costuri importante... Să mai amintim că o primă ediție pe rotativă în culori, la 40.000 de exemplare sau mai mult, necesită, pentru o reimprimare chiar ridicată, să spunem de 15.000 de exemplare, o nouă așezare a paginilor și un nou montaj al filmelor în vederea transferului și tipăririi pe mașina cu hîrtia în coli. Și, într-un asemenea caz, operația se poate dovedi nerentabilă. Din acest motiv, se renunță frecvent la economia sa substanțială pentru prima ediție.

II. NOILE EDIȚII

Ediție revăzută, adăugită și actualizată : această formulă definește cele trei tipuri de modificări care nu se cumulează neapărat pentru a califica drept „nouă ediție"[1] ceea ce se numește impropriu reimprimare.

O „nouă ediție" acoperă diferite realități, astfel, de exemplu :

• Lucrarea unui autor-prezentator care răspunde de o ediție clasică. Totuși, a stabili o adevărată nouă ediție Descartes, după compilarea manuscriselor sale și desfășurarea unei activități epistemologice, după actualizarea notelor și bibliografiei, nu se poate compara cu o pretinsă nouă ediție Hugo pentru care prezentatorul reia o carte tipărită la sfîrșitul secolului al XIX-lea și, după ce a comparat-o rapid cu ediția care, în zilele noastre, servește drept model, face uz de ea (dacă se poate spune cu perspicacitate) pentru a nu cădea sub acuzația de plagiat. Între aceste două extreme, nu se pot enumera toate nuanțele.

[1] Sinonime : substantivele reeditare, republicare, și verbele a reedita, a republica.

• Noua ediție a unui eseu poate necesita doar actualizarea cîtorva referințe bibliografice sau își merită din plin numele pentru că actualizează cu competență noile probleme și perspective și pune noi diagnostice.

• O nouă ediție se poate datora și dorinței autorului care își pune la îndoială problematica (sau scrierea) și ține să-și refacă în mod substanțial opera.

• Lucrările traduse depind de numeroase noi ediții, dar, nici în acest caz, nu se poate compara o revizuire a traducerii cu o adevărată nouă versiune.

• Pentru lucrările științifice și tehnice – și, ca regulă generală, pentru lucrările de referință și manuale – o nouă ediție poate necesita reorganizări și actualizări sau poate pretinde o adevărată refacere în totalitate, ale cărei urmări economice nu trebuie tratate cu superficialitate *(cf. infra)*.

• Pentru al său de neînlocuit *Nouveau Petit Robert* (1993), Alain Rey a reluat „descrierea [termenilor] cu amănuntul", ținînd seama de evoluția limbii din anii 1960 încoace. Această „nouă ediție revăzută și adăugită" a fost culeasă în întregime din nou. La fel s-a întîmplat cu *Dictionnaire de l'Académie française*.

Constrîngerile tehnice

• *Pentru cărțile cu text obișnuit,* fie că autorul se străduiește (la cererea presantă a editorului său!) să corecteze rînd cu rînd, pentru a nu modifica paginarea, fie că revizuirea impune modificări și adăugiri atît de numeroase, încît acest imperativ, nerealist, este abandonat.

Uneori editorii recurg la alte soluții, cum ar fi addenda la sfîrșitul cărții, dar cîți editori omit să plaseze sau să modifice în text indispensabile note și trimiteri. Evită astfel fabricarea de noi filme... și fac puțin caz de cititor.

O soluție interesantă este să se prevadă pentru asemenea cărți limite destul de largi care să permită introducerea de note de actualizare cu cît mai puțin efort. Dar, tot în acest caz, orice corectură impune realizarea de noi filme pentru fiecare pagină.

• *Lucrările de referință neilustrate* (enciclopedii generale sau tematice, dicționare enciclopedice), chiar dacă nu se identifică cu publicațiile anuale, necesită adesea un număr impresionant de corecturi și, în multe cazuri, acestea sînt subevaluate. Responsabilul editorial prevede modificările articolelor principale, dar nu ia întotdeauna măsura corecturilor în lanț pe care acestea le implică.

Desigur, culegerea informatizată (dacă benzile sau dischetele au fost salvate) facilitează aceste operații, mai ales pentru tabele. Soluția trecerii „noilor termeni" la sfîrșitul cărții, practicată, din păcate, la anumite dicționare de specialitate, este prea puțin recomandabilă, pentru că impune cititorului o plictisitoare și alcătoare consultare dublă.

Marcarea meticuloasă a tuturor corecturilor constituie o măsură de precauție indispensabilă și se va evita o estimare făcută pe un fragment de carte și o ipotetică regulă de trei simplă care ar reda măsura cheltuielilor.

• *Lucrările în alb-negru ilustrate* cu scheme, desene, diagrame și mai ales hărți (în această perioadă de răsturnări geopolitice) necesită atenție sporită. Dacă ilustrațiile au fost realizate în desen tradițional, cea mai mică modificare necesită corecturi, o nouă gravură și montaj. PAO simplifică (uneori) aceste operații, dar nu se poate evita realizarea filmelor corectate.

• *Lucrările imprimate color* sporesc cheltuielile, mai ales pentru scheme, diagrame și hărți.

Graficianul și editorul trebuie să se gîndească încă de la prima ediție la volumul viitoarelor modificări probabile pentru a limita, în măsura posibilului, numărul de desene și filme color de rectificat. Aceste corecturi se pot dovedi foarte scumpe în desen tradițional, dar, la fel ca în cazul precedent, PAO va necesita tot costuri apreciabile.

Pentru anumite lucrări, substituirea de noi fotografii (portrete, opere, documente de actualitate considerate indispensabile) impune cheltuieli suplimentare de căutare, drepturi de reproducere, paginare, relectură, gravură și montaj. Decontarea lor trebuie să se facă foarte atent.

În toate cazurile, e bine să nu se subestimeze timpul necesar acestor operații multiple, mai ales dacă noua ediție trebuie lansată într-un termen scurt și imperativ. Și, ca regulă generală, este esențial să se consulte producția, apoi să se stabilească un nou deviz împreună cu șeful acesteia, luînd în calcul toate pozițiile amintite. Ulterior, ozalidul va fi controlat cu atenție, pentru că apar destul de des greșeli de montaj.

Menționarea clară, pe copertă sau pe pagina de titlu, „ediție nouă" reprezintă, pe lîngă respectul față de cititor, un plus promoțional incontestabil pentru editor. Poate fi ocazia unei noi lansări spectaculoase, susținute de o campanie promoțională. Dar această practică își are și reversul : cu cît accentul e pus, în mod legitim, pe această nouă ediție, cu atît mai accentuată este devalorizarea ediției precedente. De aceea vor crește inevitabil returnările. Direcția generală și serviciul comercial trebuie să aprecieze amploarea acestora, pentru că ele și costul lor vor grevа costul actualizării, producției și publicității.

În cazul unei publicații anuale cu un succes constant, după cîțiva ani de exploatare, estimarea tirajului este mai ușoară, dar totuși nu trebuie subapreciată niciodată apariția unei posibile lucrări concurențiale în același domeniu.

Această lucrare poate să fi cucerit prin originalitate sau și-a dezamăgit publicul sau, caz mai frecvent, acesta nu consideră important să cumpere o nouă ediție într-un interval atît de scurt. Nu trebuie avut încredere în entuziasmul conducerii, al echipei editoriale și al reprezentanților, la ideea cifrei de afaceri

scontate, pentru că publicul nu împărtăşeşte neapărat această febrilitate promiţătoare. Atunci cînd se cunoaşte procentul scăzut de actualizări aduse dicţionarelor enciclopedice (cîţi utilizatori nu se gîndesc la caracterul lor perimat), se poate aprecia pericolul, pe care unii îl depăşesc cu succes.

Prins între necesitatea de a nu risca epuizarea tirajului şi cea de a iniţia (adesea prea devreme) actualizarea, pentru că nu toate informaţiile comerciale pot fi controlate, editorul face uneori un pariu, în privinţa reeditării acestor lucrări importante, cu consecinţe la fel de grave ca şi în privinţa unei prime ediţii. Toţi cei implicaţi în conturile de exploatare estimative vor trebui să prevadă ipotezele de maxim şi minim. Totuşi, se obişnuieşte să se spună că reeditările reprezintă salvarea editorului!

Cîteva observaţii trebuie să tempereze această punere în gardă. În primul rînd, editorul va asigura pentru lucrările sale importante alte forme de exploatare, prin club, vînzare prin poştă, fără a uita coeditările. Co-tipărirea propriei reeditări şi un tiraj pentru un partener permite etalarea de cheltuieli fixe.

Şi tot la fel cum formatul mic reprezintă pentru carte o a doua viaţă şi o marjă de profit apreciabilă, marile publicaţii sînt un capital de texte şi imagini care pot fi segmentate şi pot da naştere la opere anexe. Nu toate lucrările oferă această posibilitate de reconversie, dar a o avea în vedere încă de la conceperea unui proiect, permite să se evite unele restructurări ale lucrării, chiar nenumărate modificări de detaliu, fie în stabilirea textului (structuri, substructuri, sisteme de referinţe, de indexări etc.), fie în programarea informatizată specifică.

CAPITOLUL IX

Preocupare şi concepţie tipo/grafică

Am discutat în acest capitol realizarea de cărţi de o relativă complexitate, fără a omite unele principii privind cărţile cu text pur care merită tot atîta exigenţă, dacă nu chiar mai multă.

Totuşi, să nu ascundem faptul că prezentarea acestui capitol pune probleme deoarecc metodologia diferă în funcţie de categoria de carte, de „arborescenţa sa grafică", de procesul de fabricaţie şi, *last but not least*, de cchipa editorială sau de cditură.

Indexul gcneral al cărţii va permite să se considere, pentru ficcare operaţiune, interacţiunile lor permanente.

Timp de mai multe secole a prevalat priceperea tipografilor

Timp de mai binc de patru secole, tipograful-librar a avut singur răspunderea prezentării materiale a cărţii. Totuşi, această afirmaţie trebuie nuanţată. Deja în secolul al XVI-lea, se constată că unii autori, care publică pe cheltuiala lor, îşi impun criteriile şi voinţa. Astfel, Annie Charon-Parent evocă figura lui François de Billon carc, în 1555, „se prcocupă de ilustrare şi gravează figurilc potrivitc"[1]. Se vor evoca şi alţi autori care aleg un tipograf sau altul pentru că deţine caracterele ce şi le doresc ei pentru propriile lucrări. Unii autori merg pînă la a prctinde tipare dc probă înainte de a încheia un acord. „La extremă, un autor-desenator ca Oronce Finé – ale cărui machete sînt cunoscute – îşi realizează fără îndoială singur paginarea cărţilor pe care le tipăreşte la Simon de Colines"[2]. Or, trebuie amintit, acest tipograf-librar este, alături de Jean de Tournes în special, unul dintre cei mai eminenţi arhitecţi ai cărţii.

[1] Charon-Parent (Annie), *Le Monde de l'imprimerie humaniste : Paris*, în *Histoire de l'édition française*, vol. I, *op. cit.*
[2] *Ibid.*

Este perioada marilor dinastii de tipografi umaniști, cum ar fi Geoffroy Tory, Robert Estienne și Michel de Vascosan ; vigilența lor privitoare la calitatea stabilirii textelor în greacă, latină și franceză rivalizează cu preocuparea lor pentru estetică. Scriitori, erudiți și tipografi formează cenacluri și totul contribuie la atingerea unui rezultat ireproșabil. Acest caracter exemplar servește drept model tipografilor mai puțin talentați, dar, în mod paradoxal, el se manifestă mai mult în prezentarea formală a cărții decît în conținut... căci cărțile excelente stau alături de cele mediocre.

În secolul al XVII-lea, gravurile în cupru invadează compozițiile foarte încărcate al Imprimeriei regale, care îi va inspira pe toți tipografii din regat. Și dacă se dorește aprecierea secolului următor, se așază alături elegantul *Manuel typographique* (în format de buzunar!) al lui Fournier le Jeune și marile volume ale *Enciclopediei* lui Diderot și d'Alembert, primul muzeu imaginar al cunoașterii. În sfîrșit, pentru a încheia acest prea scurt rezumat, unde nu se citează ilustre modele din străinătate, familia Didot va reprezenta, la începutul secolului al XIX-lea, o perfecțiune încremenită pe care romantismul o va critica (în imagini) cu plăcere, înaintea dadaiștilor.

Dar, de la mijlocul secolului al XIX-lea, industrializarea va răsturna producția de carte. Hîrtia din pastă chimică sau mecanică, presele din metal vor răspunde mai ales nevoilor exponențiale ale presei de mare tiraj ; atelierele tipografice au devenit uzine care au crescut viteza și au permis o spectaculoasă scădere a prețului de vînzare a cărții, prima revoluție înaintea celei a cărții de buzunar, survenită cu un secol mai tîrziu. Între replicile prost asimilate ale trecutului și l'Art nouveau, unitatea stilului tipografic s-a pierdut, chiar dacă unii editori au contrazis această afirmație. În mod injust, nu îi putem aminti pe toți, dar vom indica unele titluri legate de aceste evoluții[1].

De la dezvoltarea atelierelor de fotocules[2] pe care nimic nu le mai

[1] Cele patru volume din *Histoire de l'édition française*, *op. cit.* Audin (Marius), *Le Livre, son architecture, sa technique*, Prefață de Henri Focillon, Paris, Crès, 1924 și *Histoire de l'imprimerie*, Paris, A&J. Picard, 1972. *Le Livre*, Paris, Bibliothèque nationale, 1972. Kapr (Albert), *Buchgestaltung*, Dresda, Veb Verlag der Kurst, 1963. *Book Typography 1815–1965 in Europe and the United States of America* (sub direcția lui Kenneth Day), Londra, Benn, 1966. Steinberg (S. H.), *Five Hundred Years of Printing*, Harmondsworth, Penguin Books, 1955, reeditată periodic. *The Book Through Five Thousand Years* (sub direcția lui H. D. L. Vervliet), Londra, Bloomsbury, 1980. *Liber Librorum* (lucrare colectivă), Bruxelles, Arcades, 1972.

[2] Atelierele de fotoculegere independente s-au dezvoltat în anii 1960–1980, dar concurența le-a redus mult numărul. Sîntem departe de modelul englez : de exemplu, Cambridge University Press și Oxford University Press au servicii de culegere integrate și își respectă propriile standarde tipografice. *Cf.* Black (M. H.), *Cambridge University Press, 1584–1984*, Cambridge, CUP, 1984 și *Four Hundred Years of University Printing and Publishing in Cambridge*, CUP, 1984. Mai multe edituri universitare americane au stabilit standarde similare. În Elveția și Germania, exigențele tipografice, uneori prea formale, identică o producție de bună calitate.

Fernand Bauclin notează că „informatica pune deja la îndemîna copiilor, ai căror părinți au un PC, mai multe alfabete decît ar fi putut un tipograf să-și cumpere într-o viață întreagă". (*L'Effet Gutenberg*, Paris, Éditions du Cercle de la Libraire, 1994). Pe lîngă unele observații importante pentru evitarea „haosului informatic" care a marcat primul deceniu al PAO, această carte oferă reproducerea a 70 de lucrări tipografice exemplare, de la Gutenberg la Hermann Zapf.

leagă de tradiţiile tipografice multiscculare[1], editorul răspunde de „stilul tipografic" al producţiei sale.

Desigur, cditorul arc întotdeauna latitudinea să-şi dea cartea la cules „după modcl", dar culegătorul îi va adapta cererea la propriul tip de caractere disponibile şi toate „excepţiilc" din carte vor fi (mai mult sau mai puţin) codificate conform normelor de atelier, de către operatori fără nici o experienţă sau legătură cu tipografia convenţională. Să spunem, în apărarea lor, că divcrgenţc clc opţiune de la un editor la altul i-ar descuraja pe avcnturoşii perfccţionişti. Dar în special concurenţa între ateliere este atît de acerbă, încît nu le permitc nici o stare de spirit.

Părînd că favorizăm această primă ctapă – cea a alcgerii aspectului tipografic – eludăm esenţialul : orice carte reprezintă o combinaţie complexă de elemente care contribuie la reuşita sau la anonimatul său. Căutarea unei formule editoriale este tocmai luarea în calcul a tuturor acestor factori, unde arta şi tehnica se contopesc.

Carta grafică

Dorinţa lcgitimă a unei „imagini dc marcă" determină mulţi editori să stabilească o cartă grafică pentru ansamblul producţiei lor. Ea răspunde unei preocupări estetice, unei dorinţe de raţionalizare grafică şi căutării unei evidenţe promoţionalc. Această opţiune c rcalistă pentru un editor de colccţii cc formează un ansamblu coerent. Sugerarea în acest fel a originii lor comunc şi a interdependenţei lor este fără îndoială de aprcciat. Dar într-o editură cc publică zeci de colecţii de natură difcrită, devine, rapid, greu şi iluzoriu să se pretindă reunirea lor.

Oricc serviciu artistic, intern sau extern, carc răspunde de această reînnoire, trecc printr-o pcrioadă de agitaţie intensă înainte dc a preda editorului caietul dc sarcini. Editorul trece în revistă diversele propuneri de ilustraţii, de variante tipografice, de embleme, de culori cc vor deveni biblia atelierului.

Totuşi, trebuie menţionatc unele rezerve faţă de o asemenea procedură ideală :

• Sînt şanse ca „revoluţia" aceasta să facă obiectul unor întîlniri la care sînt invitaţi divcrşii editori implicaţi şi serviciile de marketing/comercial/promotion. Sensul critic de nestăvilit al fiecăruia – la care vom face din nou aluzie cu referire la alegerea copcrtelor – va tinde să sugereze modificări, uneori aparent minore. Există riscuri mari ca, pc durata acestor multiple întîlniri, asemenea propuneri dc schimbare să sfîrşească prin a denatura originalitatea novatorilor. iar responsabilul artistic va încerca să salveze ceea cc i se parc esenţial...

[1] Trebuie constatată o scădere a calităţii tipografice. PAO, practicată în mod remarcabil, poate rezolva acest lucru în unele cazuri...

• Această carte se aplică la unele modele şi nu poate lua în calcul totalitatea producţiei. Dificultăţile şi cazurile atipice vor apărea mai tîrziu. Graficianul va regreta nu o dată constrîngerile pe care şi le-a impus, iar apelul la confraţi din exterior, care se ocupă de alte proiecte, va sublinia greutatea sarcinii. Cu atît mai mult cu cît aceştia din urmă vor dori să-şi impună marca aportului...

• Dorinţa de a unifica „produsele" (formate, colecţii şi lucrări foarte diverse) se poate lovi de strategii şi acorduri diferite. Voinţa de unificare îşi marchează limitele şi poate deveni un handicap. Chiar şi o emblemă poate îmbătrîni.

• În sfîrşit, după cîţiva ani de respectare a cartei, se va impune dorinţa de schimbare, unii editori concurenţi adoptîndu-i uneori stilul şi astfel diluîndu-i originalitatea. În plus, ei vor impune poate noi mode... şi stilul vremii se schimbă. Noile colecţii pe care le pregăteşte editorul vor trebuie să evidenţieze diferenţa, iar o respectare prea strictă a cartei se va opune acestei inovaţii.

• În plus, la cel mai mic insucces al unei colecţii, se impută erodarea prezentării stereotipe.

Această constatare restrictivă nu trebuie să devină un alibi pentru dezvoltarea unei producţii prea eterogene, dar experienţa a dovedit, chiar cu graficieni eminenţi, limitele dorinţei de unificare. A nu sublinia acest lucru ar fi fost condamnabil. Singularizarea „marilor ansambluri" ale unei edituri reprezintă deja o sarcină dificilă şi e mai bine să se facă eforturi în acest sens.

Preliminarii la orice concepţie grafică

• Ceea ce va deveni o *nouă* carte este adesea un dosar puţin haotic şi eteroclit. Prezentarea manuscrisului e mai mult sau mai puţin coerentă, diversele faze ale ilustrării sînt mai mult sau mai puţin gîndite sau începute, adică planificate, şi o mulţime de detalii de prezentare la care s-a reflectat insuficient necesită o viziune (cuvîntul nu e prea tare) a cărţii sau a viitoarei colecţii. Pierre Faucheux ne aminteşte că în realizările sale „această unitate dinamică rezultă în general din mai multe contrapuncte obţinute cu mijloace foarte simple, puţin numeroase, dar care stabilesc între ele rezonanţe"[1].

Cea mai uimitoare demonstraţie grafică ne este oferită tocmai de acesta în *Pierre Faucheux, le magicien du livre*[2]. Pe baza propriilor texte şi a numeroase mărturii marcate de o reală admiraţie, pe baza nenumăratelor reproduceri ale operelor sale, cititorul-spectator va descoperi îndrăzneala care a dominat clasicismul, corespondenţele secrete între arhitectură şi tipografic, renaşterea fotografiei în carte, arta reînvierii gravurii care devine

[1] Faucheux (Pierre), *Écrire l'espace*, *op. cit.* McLean (Ruari), *Modern Book Design : From William Morris to the Present Day*, Londra, The Herbert Press, 1958.

[2] *Pierre Faucheux, le magicien du livre,* texte şi mărturii culese de Marie-Christine Marquat, prefaţă de François Caradec, Paris, Éditions du Cercle de la Libraire, 1995.

element de punere în scenă, utilizarea diversităţii care, repetăm, răspunde legilor unei perfecte concordanţe între alb şi negru ca în poezia culorilor. Mereu prezentă, legea unităţii e perfect dominată aici.

De aceea e important *să fie desemnat un singur grafician*[1]. Trebuie prevăzută o primă întîlnire între directorul editorial, coordonatorul de colecţie şi grafician. Cîte ore de consultări vor permite fixarea primelor obiective şi găsirea răspunsului la întrebări simple, cea mai periculoasă fiind „cărui public îi este destinată cartea?"[2]

• Autorul, prea adesea, nu este suficient consultat de editorul său (uitînd desigur toate convorbirile neoficiale, anterioare semnării contractului sau privitoare la primele pagini de probă). Căci orice editor e convins că a ajuns, în acest domeniu, cît se poate de departe; în inconştient, el crede, în mod justificat, că autorul nu poate fi judecător şi parte.

Să spunem că merită întotdeauna să se încerce pariul, chiar dacă discuţiile acestea aparent fără obiect precis (*sic*) reprezintă o pierdere de timp sau dacă, în definitiv, ele dezvăluie incapacitatea autorului de a traduce în sfaturi ceea ce presimte în mod confuz; există întotdeauna învăţăminte de interpretat.

Rolul editorului este de a „alege forma şi prezentarea cărţii", ceea ce precizează orice contract de editare, dar acest privilegiu înţeles în mod inteligent nu exclude vigilenţa, cu riscul de a încălca propunerile unui autor care nu stăpîneşte sensul unei asemenea căutări. Mai clar spus, să nu ne imaginăm o frontieră simplă şi rigidă între autor şi cei ce dau formă şi viaţă cărţii.

• Pentru cartea ilustrată, discuţiile prealabile între autor şi editor – uneori cu un an înainte, la semnarea contractului! – determină adesea evitarea unor noi aranjamente cînd vine momentul opţiunilor definitive pentru prezentarea generală şi paginare.

Dacă lucrarea e ilustrată cu fotografii, editorul va argumenta că autorul a fost rugat să-i prezinte o listă de documente, că iconografului s-a străduit să o rezolve sau să ofere contrapropuneri judicioase. Acest timp de căutare este deja considerabil, partenerii s-au plictisit, totuşi rămîne întotdeauna o diferenţă între aspiraţii şi realitate. Un motiv în plus pentru a aduna documente şi a le examina de mai multe ori dintr-o nouă perspectivă. Paginarea va necesita eliminarea sau adăugarea unor documente pentru echilibrarea paginilor şi a ritmului lor, chiar pentru a nu depăşi numărul de pagini stabilit.

[1] Încredinţarea machetei cărţii unui paginator şi comandarea copertei/supracopertei/paginilor liminare unui grafician care nu a văzut sau studiat niciodată stilul cărţii este aberant, dar frecvent! Prezentarea „disciplinată" a cărţii şi eficienţa publicitară a copertei necesită o preocupare pentru unitatea tipo/grafică. Adevăratul talent trebuie să înfrunte această eventualitate.

[2] O frază cheie a marketing-ului... răspunsul cel mai greu pentru editor, ca şi pentru serviciul comercial. Chiar un succes dovedit nu permite un răspuns precis... căci best-seller-ul cucereşte şi zonele imperfect identificate de cititori.

Dacă toate formele de tipar ale unei cărți beneficiază de patru culori, repartizarea policromiilor și a clișeelor alb-negru permite o totală libertate de amplasare și de ritmuri la paginare. Pentru alte lucrări, economia cărții necesită ca unele coli să fie tipărite color față-verso, altele doar față sau negru față-verso.

Uneori e greu, în această fază, să se evalueze formula repartizării. Totuși, devizul impune o opțiune, dar este mai bine, pentru cărțile importante și complexe, să se prevadă o marjă de siguranță, adică una sau două fețe de coală suplimentare în culori.

Cea mai bună metodă este realizarea unui tablou pe care sînt reprezentate schematic, mult micșorate, toate paginile duble ale cărții.

Dacă lucrarea este ilustrată de un desenator, de cîte ori este acesta cooptat fără consultarea autorului! Se întîmplă chiar să se interzică o întîlnire între artist și autor, tot în numele economiei de timp sau din motive obscure de dialog direct între editor și artist. Totuși, consultarea autorului ar evita multe soluții grafice false.

• Dacă machetatorul-grafician nu aparține echipei editoriale, acest colaborator independent trebuie neapărat să participe la întîlnire. O evidență care se traduce rar în fapt, pentru că responsabilul artistic (dacă există) și/sau responsabilul lucrării consideră adesea că ei vor fi cei mai buni interpreți ai regulilor ce trebuie respectate. Or, experiența dovedește că nici cei mai dotați dintre ei nu au apreciat neapărat toate dificultățile.

• La editorii cei mai bine organizați – și nu întîmplător ei se consideră cei mai buni creatori – responsabilul lucrării inventariază pe o listă toate regulile tipo/grafice. Această *check-list* este foarte potrivită, pentru că permite să nu se omită nici un punct major. O asemenea procedură există la firmele care promovează un „stil propriu" și are avantajul evident de a asigura o mai mare unitate grafică întregii producții (cf. „carta grafică").

• Și tipograful va participa la această analiză generală. Trebuie să evităm o izolare a serviciilor. Tehnicile de culegere și de fotogravare informatizate evoluează atît de rapid, încît participanții trebuie avertizați cît mai curînd în legătură cu procedeele posibile pentru o carte sau o colecție. Șeful de producție, la vederea devizului, poate fi pus în gardă... sau poate schimba procedeul sau procedura.

• După evocarea participanților, să prezentăm un obiect simbolic pentru această „avanpremieră" : macheta în alb a cărții sau *dummy* pentru anglo-saxoni. Desigur, numărul de pagini nu e definitiv stabilit, dar, chiar și provizorie, macheta va oferi fizionomia produsului finit, acest viitor paralelipiped de hîrtie cu subtile raporturi de suprafață și grosime, de flexibilitate sau de rigiditate, pe care cititorul îl va ține în mînă. (În engleză, termenul format desemnează caracteristicile cărții : *format*, număr de pagini, hîrtie,

finisare). Faţă dc concurenţă, formatul trebuie să se diferenţieze? Dar, în catalogul editurii, variaţiunile prea mici nu sînt adesea justificate.

Pentru scrviciul comercial, macheta în alb permite estimarea unui raport „greutate-preţ". Pentru editor, această apreciere are şi o altă dimensiune : sentimentul unei armonii, al unei reuşite sau nu.

Tehnoredactarea şi spaţiul ei

• După aceste largi schimburi de vederi, graficianul va pregăti pagini tip. Este important ca el să aleagă din manuscris paginile cele mai caracteristice, dar şi pc cele care prezintă unele constrîngeri deosebite.

Existenţa de documente foarte diverse (fotografii, documente vechi, grafice, hărţi etc.) este una dintre dificultăţile majore unde i se va exercita ingeniozitatea. PAO, bine stăpînită, îi va oferi azi un ajutor apreciabil, căci permite vizualizarea variaţiilor la infinit, înainte de exprimarea opţiunii. Ea devine o formă de inteligenţă sensibilă.

• Prea des se eludează în această fază viitoarele texte de la legendă, indicînd doar un număr dc rînduri aproximativ *şi fix*, carc nu va corespunde explicitării reale şi inegale a documentelor. Autorul nu se gîndeşte, în general, să pună în gardă editorul asupra acestui punct important şi va descoperi tîrziu această restricţionare. Unele documente trebuie comentate mai mult decît altele. Este judicios să se opteze pentru o marjă mai largă, în care să se plaseze legende inegale ca lungime, dacă ritmul ilustraţiilor este echilibrat în toată lucrarea.

• Trasarea machetelor de paginare merită un timp de gîndire : marginile interioarc sînt adesea subevaluate, iar pentru cărţile care se deschid greu, aceste margini vor fi reduse din punct de vedere optic.

Pe de altă parte, pe machetă, se ignoră adevăratele şi falsele pagini duble şi multe machete se vor dovedi necorespunzătoare atunci cînd cartea va fi finisată şi documentele (sau titlurile) „călare" pe paginile duble vor suferi variaţii de nivcl, datorate unei făl̦uiri adesea imperfecte.

• *Opţiunile tehnoredactaţionale* răspund unor principii estetice, dar şi unor criterii de lizibilitate.

O pagină dublă culeasă are o densitate, o „culoare" armonioasă sau nu. O literă subţirc aeriseşte pagina şi pune în valoare ilustraţia, dar este compatibilă cu o lcctură continuă? Cunoaşterea tipului de hîrtie e de asemenea escnţială, căci redarea literelor – şi mai mult, a ilustraţiilor – va fi diferită pc o hîrtic mată, semimată sau ultralucioasă.

Spaţiul atribuit textului poate duce la diminuarea în prea mare măsură a corpului de literă ales : acceptabil pentru o pagină dublă de probă, se va dovedi incomod pentru cititorul asiduu. Sau machetatorul va putea să aleagă în mod judicios o altă literă, care să ocupe mai puţin spaţiu, în acelaşi corp[1].

[1] A ocupa spaţiu pc lăţimc.

• *Simetrie sau asimetrie*? Legat de imperativele asimetrici (din motive de modernitate), Jost Hochuli aminteşte că, oricare ar fi opţiunea machetatorului, „orice carte se deschide la o pagină dublă perfect simetrică. Axa pe care se articulează paginile cade neapărat la mijlocul marginilor cotorului"[1]. Cel puţin un motiv pentru a afirma că este perfect inutil să se opună o prezentare altcia şi mai ales să se pretindă că asimetricul e mai lizibil. Există compoziţii asimetrice foarte lizibile şi altele execrabile, şi aceeaşi apreciere se aplică celor şase secole de utilizare a simetriei.

• *Împlinirea textului* este capitală: rîndurile prea scurte duc la fragmentări dizgraţioase sau la blancuri nepotrivite. Şi ce e mai rău, îngreuiază lectura, în numele unei paginări mai variate în ritmurile sale. Rîndurile prea lungi împiedică lectura continuă. Marile formate au adesea acest dezavantaj (mai mult de 16 cuvinte pc rînd). Dar tipul literei – corpul, stilul şi saturaţia – influenţează cea mai bună alegere.

Vom da cîteva exemple care nu au valoare de model, dar care demonstrează că „greutatea" unei litere, corpul, interlinia şi împlinirea interferează în orice opţiune:

(text aliniat la stînga, Helvetica, c. 10, interlinie 1 pt)

Într-o editură de mărime medie sau mare (ca suprafaţă),
relaţia între autor şi editor nu e directă. Cîte personaje
intermediare, de la secretară la editor! Există „lectorii anonimi",
Comitetul de lectură, cu uşile închise, îngrijitorii de colecţii care
au puteri depline sau servesc drept reprezentanţi. În relaţia
lentă de schimburi între autor şi editor, se succed multe situaţii
pentru ca să se ajungă la o carte. Cartea e conţinutul refulat adus la zi.
Şi să nu estimăm greşit realizarea însăşi a cărţii, alegerea prezentării
tipografice, blancurile, imaginile, penultima dezvăluire în faţa publicului.

(acelaşi text împlinit, c. 9, interlinie 2 pt)

Într-o editură de mărime medie sau mare (ca suprafaţă),relaţia între autor şi editor nu e directă. Cîte personaje intermediare, de la secretară la editor! Există „lectorii anonimi", Comitetul de lectură, cu uşile închise, îngrijitorii de colecţii care au puteri depline sau servesc drept reprezentanţi.
În relaţia lentă de schimburi între autor şi editor, se succed multe situaţii pentru ca să se ajungă la o carte. Cartea e conţinutul refulat adus la zi. Şi să nu estimăm greşit realizarea însăşi a cărţii, alegerea prezentării tipografice, blancurile, imaginile, penultima dezvăluire în faţa publicului.

[1] Hochuli (Jost), *Comment faire un livre ou comment établir sa typographie*, Wilmington (Mass., USA), Agfa, 1989.

(acelaşi text împlinit, c. 8, interlinie 3 pt)

Într-o editură de mărime medie sau mare (ca suprafaţă), relaţia între autor şi editor nu e directă. Cîte personaje intermediare, de la secretară la editor! Există „lectorii anonimi", Comitetul de lectură, cu uşile închise, îngrijitorii de colecţii care au puteri depline sau servesc drept reprezentanţi. În relaţia lentă de schimburi între autor şi editor, se succed multe situaţii pentru ca să se ajungă la o carte. Cartea e conţinutul refulat adus la zi. Şi să nu estimăm greşit realizarea însăşi a cărţii, alegerea prezentării tipografice, blancurile, imaginile, penultima dezvăluire în faţa publicului.

O împlinire liberă permite evitarea despărţirii în silabe; totuşi, alinierea la dreapta îngreuiază lectura, mai ales dacă utilizarea sa se face pe un număr marc de rînduri. Interlinierea permite parţial compensarea acestui lucru.

(aliniere la stînga, Garamond, c. 6, interlinie 1 pt)

Dacă în căutările sale picturale Piet Mondrian (1939–1942) a ajuns la aceste forme de expresie geometrice, să amintim că partea cea mai importantă din opera sa e figurativă. Nu este lumina puternică asupra „acestei geometrii ascunse a tuturor artelor minii" de care vorbea Voltaire?

(aliniere la stînga, Garamond, c. 8, interlinie 1 pt)

Dacă în căutările sale picturale Piet Mondrian (1939–1942) a ajuns la aceste forme de expresie geometrice, să amintim că partea cea mai importantă din opera sa e figurativă. Nu este lumina puternică asupra „acestei geometrii ascunse a tuturor artelor minii" de care vorbea Voltaire?

Utilizarea unor rînduri mai scurte, în corpul cărţii, este adesea recomandată pentru semnalarea citatelor importante sau pentru introducerea unor comentarii asupra operei. Dacă pasajele acestea sînt culese cu un corp mai mic, se recomandă o interliniere puţin mai mare.

• *Ierarhia titlurilor şi subtitlurilor* e deseori stabilită pe una sau două pagini duble de probă, care nu prezintă dificultăţi majore. Şi un rapid bun de cules evită apariţia multor probleme.

Subtitlurile cu litere negre pot rupe monotonia griului tipografic, însă în număr prea mare vor încărca pagina, ca în exemplul vechilor manuale şcolare în care o pretinsă preocupare pedagogică determina atîtea variaţiuni ale corpului, drepte, italice şi negre, în cazul subtitlurilor, încît autorul însuşi, indicîndu-le, pierdea firul conducător. Iar tînărul cititor se rătăcea în acest labirint tipografic.

• Alegerea literelor de tipar necesită o reflectare nuanţată. Par a se opune apărătorii unui anumit clasicism şi adepţii ultimelor creaţii şi ai ineditului. Privind lucrurile de aproape, ca şi în cazul piramidei lui Pei din inima Luvrului, viaţa formelor, în armoniile sale secrete, ridiculizează istoria şi metamorfozele sale!

Dacă machetatorul alege litere clasice şi confirmate, judecătorii săi (din editură) au uneori impresia unei formule care nu ţine de inovaţie, de spiritul timpului, de fantezia revistelor ce fascinează. Totuşi, un machetator dotat consideră că talentul constă în a impune un nou spaţiu, ritmuri, o formulă inedită cu o mare economie de mijloace. Iar alegerea literei, oricît de importantă ar fi, nu reprezintă decît un element al reuşitei.

Mai precis, graficienii cluburilor de carte au dovedit pe sute de titluri că, în cazul seriilor numite clasice, erau mai revoluţionari decît toată armada tipografică a publicităţii şi a presei la un loc. Adesea, utilizîndu-şi într-un mod minor toate descoperirile şi îndrăznelile.

Într-adevăr, puţini editori sînt capabili să recunoască familiile de litere şi ar fi absurd să fie criticaţi din acest motiv. Cu excepţia cîtorva pasionaţi de aspectul grafic, majoritatea îşi focalizează talentul asupra căutării autorilor, textelor, noilor formule de editare – şi au dreptate.

De asemenea, într-o echipă editorială, invitată adesea să-şi împărtăşească observaţiile la o examinare rapidă a machetelor, în şedinţă, editori excelenţi, care nu au nici o pregătire grafică sau pasiune estetică, sînt ca prinşi în capcana verdictelor solicitate în cîteva clipe.

Dar ei pot şi trebuie, şi unii şi alţii, să vină cu critici utile referitoare la relativa lizibilitate şi prezentare a textelor. Machetatorii sînt supuşi greşelii, ca şi editorii.

În cadrul acestei discuţii despre alegerea literelor, există tendinţa unor machetatori de a găsi o corespondenţă strînsă între prezentarea tipografică dintr-o perioadă şi textul care le e propus. Garamond s-ar alege pentru textele din secolul al XVI-lea, *Grandjean* pentru secolul al XVII-lea, *Baskerville* pentru Voltaire, *Bodoni* pentru scrierile de la începutul secolului al XIX-lea, *Auriol* s-ar potrivi operelor lui Anatole France şi *Univers* pentru Noul roman! Sistematizarea unor asemenea opţiuni ar fi aberantă.

În privinţa creatorilor (aproape) contemporani, *Gill, Grotesc, Times* marchează perioada interbelică, cu forţă, *Optima* a lui Hermann Zapf a fost, mai recent, o reuşită absolută. *Univers* reprezintă toate gamele imaginabile şi o mare comoditate de utilizare. Patru sau cinci tipuri de caractere[1] alese, în acest secol, este derizoriu, dacă te gîndeşti că, la urma urmei, cu 26 de litere se reface la nesfîrşit lumea şi discursul său?

Celor care nu vor să piardă mai mult de două minute cu evoluţia literei, le este permis să adopte clasificarea lui Thibaudeau (1921), care inventariază familiile de litere după forma elementelor lor terminale, acele „ieşinduri

[1] Alţi tipografi merită a fi citaţi : G. Madersteig pentru *Griffo* şi *Dante*, Ch. Brand pentru *Albertina*, J. Tschichold pentru *Sabon* şi H. Zapf, deja amintit, pentru *Palatino*. Caracterul *Peignot* (Cassandre) a avut imperativele sale ; astăzi e încă utilizat adesea de tipografii americani de publicitate. *Cf.* Blanchard (Gérard), „*Typographie en France*", în *Communication et langages*, nr. 100, trimestrul 2 şi 3 1994.

orizontale cc nivelează extremităţile inferioare ale părţii verticale a majusculelor şi minusculelor scurte" (Jacno), adică :

- element terminal triunghiular pentru Elzevir ;
- element terminal pentru Didot ;
- element terminal dreptunghiular pentru Egipţiene ;
- absenţa elementului terminal pentru Anticva (sau litere bloc).

Maximilien Vox a elaborat o clasificare mult mai fină pe care o redăm alături. Ea necesită o bună cunoaştere a istoriei literei.

Un asemenea respect faţă de istoria literei[1] poate fi urmărit „à la lettre" în ediţiile excepţionalc, ce ţin (poate) de bibliofilie sau de produsele sale derivate. Era cluburilor de carte a trecut... iar noii adepţi ai scriilor legate practică reproducerca în facsimil care garantează conformitatea! Fotografiind paginile liniare, sc crede că se redă ediţia originală cu maximă fidelitate, dar aceasta c o iluzie, pentru că incomparabila ştanţare a hîrtiei, lipiciozitatea cernelii de hîrtie velină faţă de formă au dispărut. Există, de altfel, o ciudată indulgenţă pentru imperfecţiunile ediţiilor vechi, pentru literele deterioratc, liniile neregulate, vignetele ezitante.

Totuşi, în ceea ce priveşte prezentarea tipografică, sîntem în mod inconştient influenţaţi dc secole de tradiţie şi de propria cultură, de ediţiile vechi carc ne-au trecut prin mînă. Şi nu e întîmplător că literele cu elemente terminale clasice, cum ar fi Garamond, Baskerville, Plantin, rămîn încă de uz curent, că universalitatea tipului Garamond serveşte toţi autorii *Pleiadei*, de la Montaignc pînă la contemporanii noştri! Şi în colecţiile de clasici în

[1] Cărţile de istoric a literei abundă în străinătate. Cea mai completă e cca a lui Daniel Berkeley Updikc, *Printing Types : Their History, Forms and Use*, în două volume, ultima ediţie : New York, Dover Books, 1980. *Cf.* şi : Simon (Oliver), *Introduction to Typography*, Londra, Faber, 1963. Turner Berry (W.), Johnson (A.F.) şi Jaspert (W.P.), *The Encyclopaedia of Type Faces*, Londra, Blanford, 1983. Barker (Nicolas), *Les Caractères typographiques,* în *La Chose imprimée, op. cit.* Jacno (Marcel), *Anatomie de la lettre*, Paris, Collection Caractère, École Estienne, 1978. Volumele lui Haab (Armin) şi Hacttenschweiler (Walter), *Lettera 1* (1954) *Lettera 2* (1961), *Lettera 3* (1968), Teufen (Elveţia), Arthur Niggli. *De plomb, d'encre et de lumière, essai sur la typographie et la communication écrite* (lucrare col.), Paris, Imprimerie nationale, 1982. Massin, *La Lettre et l'image, la figuration dans l'alphabet latin du VIII^e siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1970, ediţie nouă 1993. Brown (Bruce), *Browns Index to Photocomposition Typography*, Rockport (SUA), Rockport Publishers, 1986. Brier (David), *Typographic Design*, New York, Madison Square Press, 1992. Lawson (Alexander), *Anatomy of a Typeface*, Boston, David R. Godine, 1990. Perfect (Christoper), *The Complete Typographer*, Englewood Cliffs NJ, Prentice Hall, 1992. Sutton (James), Bartram (Alan), *Typefaces for Books*, Franklin, Ny, New Amsterdam Books, 1991.

Grupa I
Umaniste

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn

Grupa II
Garalde

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn

Grupa III
Reale

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn

Grupa IV
Didot

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn

Grupa V
Mecane

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn

Grupa VI
Liniare

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn

Grupa VII
Incize

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn

Grupa VIII
De mînă

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn

Grupa IX
Manuare

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn

Grupa X
Fractur

Aa Bb Cc Dd Gg Mm Nn

Grupa XI
Nelatine

کو ’سونوٹائپ‘ سشینوں کی

Clasificarea VOX/ATYPI

format mic (de la *Folio* la *10/18*, de la *Livre de poche* la *Garnier-Flammarion*) cine s-ar împotrivi utilizării aceluiaşi tip de literă? Se critică mai des folosirea unui corp prea mic şi interlinierea insuficientă.

Înseamnă aceasta că sînt utilizabile toate literele, în dezordine, cu condiţia să se aleagă cele mai remarcabile? Se atinge aici punctul cel mai delicat. Dacă editorul are această preocupare tipografică, va apela la un machetator al cărui simţ faţă de corespondenţele secrete între textul unui autor, epoca sa şi prezentarea tipografică va exprima legătura subtilă între ele. Doar o pasiune a observaţiei, a orelor petrecute pentru descoperirea similitudinilor şi diferenţelor între epoci şi stiluri îl poate iniţia pe machetator şi îl poate determina să „retraducă", să reinterpreteze aceste compoziţii. După cum scrie Pierre Faucheux, „această oscilare totodată simbolică şi plastică rămîne inepuizabilă". Şi cum să nu adopţi şi admirabila formulare a lui Borges legată de traducere (prezentarea tipografică fiind un tip de traducere) : „Ideea de text definitiv nu ţine decît de religie sau de oboseală"[1].

Contrastele între litere din epoci diferite pot dezvălui o opoziţie interesantă, o forţă subită. Literele anticva (la titluri, subtitluri) şi elzevir creează contraste plăcute. Dar există şi cazuri de mezalianţă : se va evita un subtitlu sau o iniţială majusculă ornamentală, cu egipţiene, alături de un text cu elzevir. Cui îi pasă de asemenea referinţe istorice, de un salt de cîteva secole? Doar lipsa de armonie a literelor produce respingerea.

Noi litere, create de noile tendinţe ale tipografiei, se potrivesc cu anumite cărţi care reflectă temele şi convergenţele presei şi editării. Nimeni nu ar avea ideea de a interzice orice provocare, utilizînd, în machetele cele mai eterogene ale culegătorilor de astăzi, literele hibride şi agresive ale publicităţii. Natura şi stilul anumitor cărţi pot duce la asemenea rupturi vizuale. Iar culegerea electronică are atîtea posibilităţi[2].

Fotoculegerea şi informatica şi-au luat o mulţime de libertăţi în privinţa literelor clasice. Şi, după cum spune, cu un umor nostalgic, Pierre Faucheux, trebuie privit cu atenţie pentru a recunoaşte astăzi autenticitatea unei litere pe o machetă : Garamond este fratele lui Plantin pentru că e puţin lăbărţat şi greoi!"

Această discuţie pe tema aspectului tipografic ţine de o religie căreia i se dedică un număr limitat de creatori, editori şi amatori. La ora la care cultura devine umbra a ceea ce Pierre Nora stigmatizează ca „mousse media", cc mai contează interpretarea tipografică! Sau prezentarea tipografică nu trebuie să fie acea fereastră deschisă spre o „artă tipografică invizibilă", de care vorbea Béatrice Warde? Este ea transparenţă, în acelaşi timp eficienţă (lizibilitate) şi discreţie (plăcere) în beneficiul textului? Sau aspectul ti-

[1] Borges, *Oeuvres complètes*, vol. I, Paris. Gallimard, 1993.
[2] Rosen (Ben), *The Designers Computer Type Book*, New York, Van Nostrand Reinhold, 1992.

pografic trebuie să fie expresiv, ca în mesajele publicitare, sau mai aproape de sensibilitatea noastră în raport formal cu intimitatea textului pe care îl exprimă?[1]

Dacă tipograful serveşte un text ireproşabil, el poate încerca să-l egaleze din punct de vedere plastic. A-l depăşi ar fi o iluzie absolută. Eluard spunea : „Poate fi ulciorul mai frumos decît apa?"

Corpuri de literă şi spaţii albe

• *Corpul de literă* (sau floarea literei) este sensibil diferit de la o literă la alta, în înălţime şi lăţime. Nu se va ţine deci seama de nici o normă referitoare la cea mai bună lizibilitate a unui corp sau de o interliniere sistematizată : iar lungimea rîndurilor, mare sau mică, determină variaţiile scării pe care machetatorul avizat le cunoaşte şi stăpîneşte.

Unităţile tipografice

Punctul didot măsoară 0,3759 mm.
Multiplul său – *cicero* – reprezintă 12 puncte.
În fotocompunere, unitatea utilizată este milimetrul.
Punctul, pentru anglo-saxoni, diferă. El măsoară 0,35135 mm.
12 puncte = 1 *pica* sau *em*. (*En* reprezintă 6 puncte).

• *Saturaţia* unei litere este grosimea liniei sale. În mod obişnuit, se disting literele albe, semînegre, negre, extranegre. În unele scrii recente, se adaugă literele extrasubţiri şi înguste.

Această gamă de diferite litere negre este utilă pentru titluri şi subtitluri, dacă i se limitează utilizarea exploatînd cu talent contrastele.

Se va evita utilizarea repetată a literelor negre într-un text omogen : ele prezintă avantajul de a atrage atenţia cititorului, dar distrug armonia aspectului tipografic. Mai mult, utilizarea alternativă de litere negre drepte şi de italice amplifică dificultatea lecturii. Sublinierea unuia sau mai multor cuvinte cu o linie subţire (cu moderaţie) este o soluţie ceva mai puţin proastă.

• *Spaţiile albe* reprezintă ritmul însuşi al aspectului tipografic, ca şi pauzele în muzică. Atunci cînd şi-a încredinţat editorului manuscrisul de la *Vie et opinions de Tristam Shandy*, romancierul Laurence Sterne a cerut să se lase ici-colo cîte o pagină albă!

Spaţiile albe sînt (în special) marginile cărţii pe care machetatorul le va stabili şi trasa pe machete, după ritmurile în care se impune uneori proporţia

[3] Peignot (Jérôme), *Typoésie*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1993. De acelaşi autor, semnalăm *Le Petit Peignot* şi *Toutes les pommes se croquent (divertissement typoétique en cinq actes)*, Paris, Éditions des Cendres, 1996.

de aur $\left(\frac{\sqrt{5}+1}{2}\right.$, adică aproximativ 618/1.000)[1].

Raportul 5/8, pe care îl reţinem mai uşor, nu e decît o aproximare a proporţiei de aur, care i-a preocupat pe artişti de-a lungul istoriei, de la egipteni la Le Corbusier. Pierre Faucheux a aplicat-o la studiul paginilor de titlu culese în secolul al XVI-lea de către doi dintre cei mai mari tipografi, Jean de Tournes şi Simon de Colines.

Fiecare carte – prin formatul său, dispunerea textului şi modul său de lectură – permite variaţiuni nesfîrşite ale acestor diagonale, utilizate în egală măsură de numeroşi autori de lucrări de arhitectură şi de pictori celebri, mai ales de Leonardo da Vinci : diagonalele permit să se controleze proporţiile şi ritmurile care susţin pagina sau pagina dublă, ca şi spaţiile albe de început de capitol şi plasarea titlurilor, chiar a ilustraţiilor în text.

Jan Tschichold, remarcabil grafician elveţian, în studiul său despre „proporţiile raţionale ale formatului cărţilor şi paginii imprimate"[2], menţionează şi alte raporturi armonioase, cum ar fi $\sqrt{3}$, adică 1,732 şi $\sqrt{2}$, adică 1,414.

Gutenberg a preferat raportul 2/3, dar Tschichold, aminteşte, pe bună dreptate, raportul foarte răspîndit 3/4.

Fernand Baudin, care a studiat scrierile şi modelele tipogafilor şi teoreticienilor (e fascinat de matematică) se întreabă *in fine* despre importanţa reală a diagonalelor şi despre interpretările lor. Dar recurgerea la o diagonală poate fi o cale de mijloc între două variante.

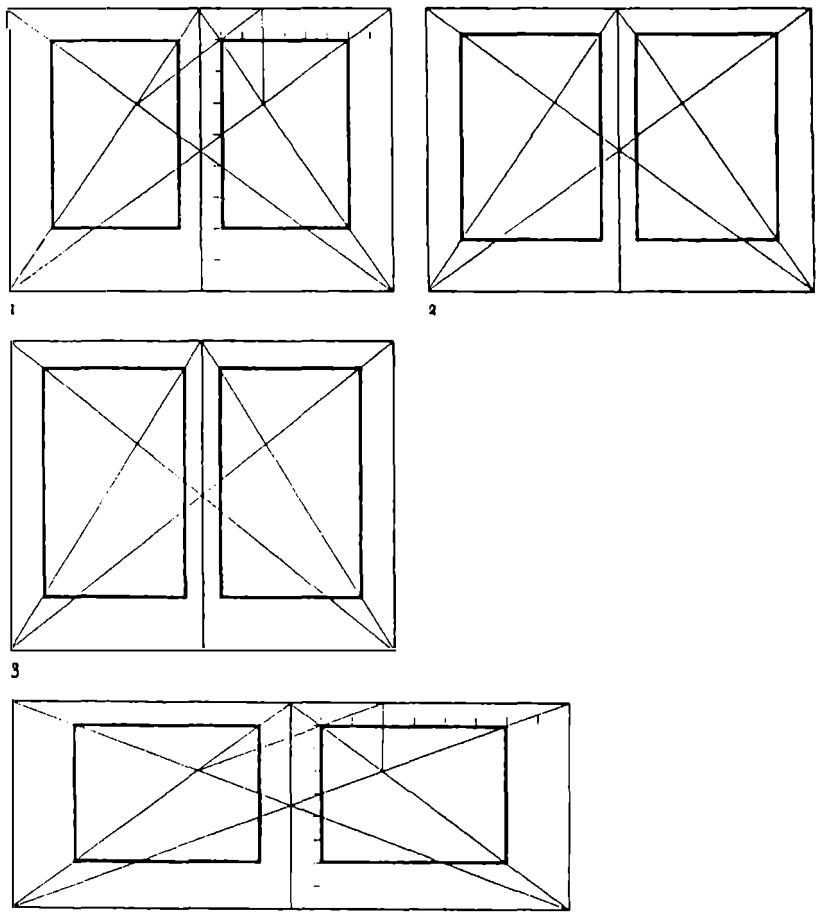
• *Cîmpurile inferioare* ale paginilor : prin uz, au fost stabilite ca fiind mai mari decît *cîmpurile superioare*. E vorba aici de o tradiţie de mai multe secole sau această margine inferioară mai mare asigură spaţiu necesar pentru a ţine cartea în mînă?

O experienţă cunoscută, cea a lui Langfeld, oferă o explicaţie mult mai convingătoare : „Dacă i se cere cuiva să taie în mijloc o verticală, fără utilizarea vreunui instrument de măsură, o va secţiona, aproape invariabil, într-un punct mai sus decît mijlocul"[3]. Astfel, cînd apreciem plasarea textu-

[1] Ghyka (Matila C.), *Le Nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1976 ; *Essai sur le rythme*, Paris, Gallimard, 1938. Să amintim că se numeşte *oglinda paginii* (sau *format de text*) suprafaţa ocupată de text (în înălţime şi lăţime) spre deosebire de spaţiile albe.

[2] Tschichold (Jan), „Proportions rationnelles du format des livres et de la page imprimée", în *Techniques graphiques*, nr. 49, 1963. Această traducere deficitară ne determină să citim versiunea engleză, *Non-Arbitrary Proportions of Page and Type Area*, în *Print in Britain*, XI, nr. 5. Fernand Baudin consideră, pe bună dreptate, că Stanley Morison şi Jan Tschichold, (care a reînnoit prezentarea tipografică la *Penguin Books*) sînt cei mai buni tehnoredactori din anii 1930–1970. Tschichold (Jan), *Livres et typographie*, Paris, Éditions Allia, 1995.

[3] Citat de Rudolf Arnheim, *Vers une psychologie de l'art*, Paris, Seghers, 1973. Această carte importantă rămîne „clasică", publicată în Statele Unite sub titlul *Art and Visual Perception*, University of California, 1969 şi reeditată de mai multe ori. Cu numeroase ilustraţii, spre deosebire de traducerea franceză... care s-a vîndut cu preţ redus.



MODELE DE DIAGONALE

Stabilirea unei lungimi a rîndului după Jan Tschichold
1. Raportul este de 2/3 pentru pagină, ca şi pentru lungimea rîndului.
2. Proporţiile sînt aceleaşi ca şi în exemplul I, dar marginile sînt mai înguste.
3. Proporţiile sînt de 21/34.
4. Proporţiile sînt de 4/3.
(După *Comment faire un livre* de Jost Hochuli, Agfa Compugrafic, 1989)

lui în pagina dublă, punctul nostru de fixare (sau de echilibru) va fi mai sus decît mijlocul obiectiv. Marginile superioare şi inferioare, inegale, favorizează echilibrul aparent, dacă nu pe cel real. Se întîmplă la fel cu paginile de titlu fals şi de titlu : o centrare riguroasă dă sentimentul unei compoziţii dezechilibrate, ca trasă în josul paginii.

• Pentru *marginile exterioare şi interioare*[1], sînt acceptate toate variantele (armonioase). Totuşi, o margine exterioară prea mică îl deranjează pe cititor ; şi aici tradiţia a „avut dreptate", lăsînd un spaţiu pentru degetele mari care ţin cartea în mînă.

• *Interlinierea** se reglează după voie, în semipunct pentru fotoculegere. Interlinierea optimă nu poate fi indicată pentru că alegerea ei depinde de corpul de literă şi de saturaţia acesteia, chiar de lungimea rîndului. Permite să se evite blocurile de text prea compacte, care sînt uneori dense pentru ca un text dat să încapă într-un număr fix de pagini : „maşina de citit şi văzut", cartea, se transformă atunci într-o masă prea compactă (Cf. modelele de mai jos). În alb-negru, se impune o interliniere mai mare pentru a evita efectul compact şi luciul pentru o tipărire pe hîrtie cretată lucioasă.

Invers, o spaţiere excesivă nu facilitează neapărat lectura. Totuşi, culegerea cu litere anticva, în care efectul verticalelor nu e compensat de elementele terminale ce unesc rîndurile, necesită o interliniere uşor mai mare. Fără a afirma preeminenţa literelor cu elemente terminale, e bine să se constate că ele stabilizează mai bine pagina.

Fragmentul de mai jos este cules în text compact (fără interliniere suplimentară), apoi cu interliniere de 1 şi 3 puncte. Pe protocolul de culegere, un corp de 9 compact se va indica : c. 9/9, iar dacă e interliniat : c. 9/10 şi în al treilea caz : c. 9/12.

CHEIA TEHNOREDACTĂRII

(În exemplul următor, lizibilitatea e îngreuiată de lipsa interlinierii) :

Douăzeci şi şase de litere, zece cifre şi cîteva semne reprezintă geniul,
imaginarul, limba, ecuaţia riguroasă, comerţul
între continente. Întreaga memorie a
lumii se rezumă în aceste semne...
Profanul care analizează literele specifice tipografiei
va fi surprins de pluralitatea şi permanenţa stilurilor. Alfabetele frumoase
nu mor niciodată. Oricare arte plastice sau decorative resping,
asemenea animalelor ce năpîrlesc, formele care le-au precedat.
Tipografia le lasă pe toate să supravieţuiască.

[1] Sau *reglete exterioare* şi *reglete între pagini*.

* Interliniere: distanţa dintre două rînduri consecutive de litere – n. trad.

(al doilea exemplu, interliniere 1 pt, mai lizibil) :

Douăzeci şi şase de litere, zece cifre şi cîteva semne reprezintă geniul,
imaginarul, limba, ecuaţia riguroasă, comerţul
între continente. Întreaga memorie
a lumii se rezumă în aceste semne...
Profanul care analizează literele specifice tipografiei
va fi surprins de pluralitatea şi permanenţa stilurilor. Alfabetele frumoase
nu mor niciodată. Oricare arte plastice sau decorative resping,
asemenea animalelor ce năpîrlesc, formele care le-au precedat.
Tipogafia le lasă pe toate să supravieţuiască.

(o interliniere de 3 pt pare (aproape) prea mare. Se recomandă, de exemplu, pentru un text de prezentare) :

Douăzeci şi şase de litere, zece cifre şi cîteva semne reprezintă geniul,
imaginarul, limba, ecuaţia riguroasă, comerţul
între continente. Întreaga memorie
a lumii se rezumă în aceste semne...
Profanul care analizează literele specifice tipografiei
va fi surprins de pluralitatea şi permanenţa stilurilor. Alfabetele frumoase
nu mor niciodată. Oricare arte plastice sau decorative resping,
asemenea animalelor ce năpîrlesc, formele care le-au precedat.
Tipografia le lasă pe toate să supravieţuiască.

• *Interlinierea titlurilor* este aproape întotdeauna indispensabilă, dar numai spaţiul de pe pagină determină importanţa sa relativă.

• *Spaţiile dintre litere*, care se dovedesc adesea magice în ediţiile din secolele XVI–XIX, au fost prima oară neglijate la apariţia culegerii mecanice. În zilele noastre, fotoculegătorii, sub influenţa machetatorilor din publicitate, au prea mult tendinţa de a reduce aceste spaţii la minimum.

Cîte protocoale de culegere nu conţin nici o indicaţie privitoare la spaţiile dintre litere pentru titluri, subtitluri, intertitluri şi colontitluri. O repartizare judicioasă a spaţiilor, în funcţie de litere şi corpuri de litere, de „greutatea" paginii culese, aminteşte de digitaţia pianistului, un exerciţiu reînceput la nesfîrşit. Se poate afirma că tehnoredactarea este, în mare măsură, o artă a spaţiilor dintre litere.

PSIHOLOGIA ARTEI GRAFICE *fără spaţii între litere, distanţe neregulate*

PSIHOLOGIA ARTEI GRAFICE *spaţiu între litere 1 pt, cîştigă în fluiditate*

PSIHOLOGIA ARTEI GRAFICE *spaţiu între litere 1 pt, lizibil*

PSIHOLOGIA ARTEI GRAFICE *acest titlu cu litere negre, cu spaţiu între litere 3 pt, pierde în lizibilitate*

• *Spaţiile între cuvinte sau blancurile* necesită o mare atenţie la examinarea paginilor de probă : şi aici, vechile standarde tipogafice – uneori neadecvate – suferă astăzi mari variaţiuni de la un culegător la altul. Un text dens parc mai regulat decît unul lăbărţat, dar lectura sa continuă e obositoare.

Aceasta poatc fi ocazia dc a observa şi că spaţiile dintre litere (pe care umărul literei din plumb le respecta, cel puţin pentru corpurile mici) devin prea mari. Căci, la culegerea împlinită (*sau în bloc*), culegătorul este uneori obligat să utilizeze un spaţiu suplimentar între litere pentru a evita spaţii prea mari între cuvintc.

În acest sens, să amintim că la corectură trebuie eliminată inestetica scară a pisicii (numită şi coridor) : aceste spaţii în zigzag distrug armonia textului omogen.

(spaţiere „normală") :

Editarea a fost de o discreţie exemplară în privinţa economiei sale,
timp de patru secole. Caracterul sacru al cărţii, impactul său
socio-politic, dimensiunea sa imaginară şi rolul formator
i-au deturnat pe actorii săi de la orice mărturie publică în privinţa finanţării.

(spaţiere prea mică) :

Editarea a fost de o discreţie exemplară în privinţa economiei sale,
timp de patru secole. Caracterul sacru al cărţii, impactul său
socio-politic, dimensiunea sa imaginară şi rolul formator
i-au deturnat pe actorii săi de la orice mărturie publică în privinţa finanţării.

(spaţiere prea mare) :

Editarea a fost de o discreţie exemplară în privinţa
economiei sale, timp de patru secole. Caracterul sacru
al cărţii, impactul său socio-politic, dimensiunea sa
imaginară şi rolul formator i-au deturnat pe
actorii săi de la orice mărturie publică în privinţa finanţării.

• *Alineatul (sau retragerea primului rînd al unui paragraf)* a dispărut o vremc sub influenţa şcolii Bauhaus. Geometria pură conta! Pc pagini (dar se poate păstra fără alineat primul rînd după un titlu sau subtitlu), cîte paragrafe sc unesc deodată unele cu altelc şi fură o parte din inteligibilitatca tcxtului.

Scriitorul a dorit acest timp de rcspiraţic şi, ca pentru un text didactic, poatc fi indispensabil, altfel uşurinţa lecturii şi demonstraţia autorului îşi pierd din eficienţă.

Mărimea alineatului depinde din punct de vedere estetic de corpul de literă, de lățimea și saturația literei și de lungimea rîndurilor. În mod obișnuit, alineatul corespunde unei litere sau două. Dacă rîndul e lung, el determină mărirea alineatului (cu un pătrișor sau un pătrișor și jumătate[1], chiar mai mult pentru anumite efecte).

La culegerea liberă, alineatul e adesea suprimat. Dacă are de cîștigat estetica, are de pierdut comoditatea de lectură.

• *Litere drepte și litere italice*: orice Cod tipografic[2] indică utilizările convenționale ale italicelor, dar la text omogen, legende lungi sau texte încadrate, acestea sînt mai puțin lizibile. Toate testele de lectură o dovedesc. Culegerea unui text lung cu italice, de exemplu pentru o prefață sau postfață, îi alterează lizibilitatea. O interliniere suplimentară compenscază parțial acest dezavantaj.

Miles A. Tinker, autor a numeroase studii despre lizibilitate, a pus în evidență faptul că 96% dintre cititorii testați afirmă că citesc textele cu italice mai încet decît textele cu litere drepte.

Să semnalăm că la culegerea digitizată – care domină de acum – italicele prezintă cîteodată nereguli de spațiere între literele înalte și apostrofuri sau trimiteri la note. Descoperiți aceste imperfecțiuni pe paginile de probă!

În al său *Manuel de typographie et de mise en page*[3], François Richaudeau amintește că se disting două tipuri de lizibilitate: prima „corespunde lecturii integrale a rîndurilor unui text – microlizibilitate", iar a doua „viziunii de ansamblu a unei pagini – macrolizibiliate". Cea din urmă a devenit primordială pentru o mare parte din producție „în care conceptele de strategie de lectură, de lectură rapidă și chiar parțială au devenit capitale și ar trebui deci să genereze structuri tipografice adaptate, funcționale". Ceea ce dovedește, dacă mai era nevoie, că agerimea și vigilența tehnoredactorului și a machetatorului trebuie să fie mereu vii.

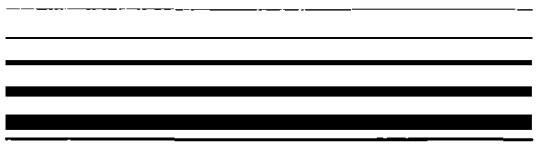
[1] Pătrișor: cvadrat (sau blanc) de lățimea literei alese. O rămășiță a erei tiparului înalt.

[2] *Cf.*, Codul tipografic.

[3] Richaudeau (François), *Manuel de typographie et de mise en page*, Paris, Retz, 1989; *Recherches actuelles sur la lisibilité*, Paris, Retz, 1984. De același autor și în colaborare cu John Dreyfus, *La Chose imprimée*, ediția a II-a, Paris, Retz, 1987. *Cf.* în special capitolul excelent despre paginarea cărții. Damase (Jacques), *La Révolution typographique depuis Stéphane Mallarmé*, Geneva, J. Damase éditeur, 1966. Martin (Douglas), *An Outline of Book Design*, Londra, Blueprint/The Publishers Association, 1989. Tschichold (Jan), *Designing Books*, New York, Wittenborn, Schultz, 1991. Duplan (Pierre) și Jauneau (Roger), *Maquette et mise en page*, Paris, Éditions du Moniteur, 1989. Schuwer (Philippe), „Typografie und Moderne Kunst". în *Druckspiegel*, Stuttgart, nr. 2, 1959 și „Funktion und Aesthetik der Sorbona", iunie 1959, în *Drukspiegel*, nr. 4, 1960.

Linii, vignete şi ornamente

Machetatorul poate utiliza după voie linii de grosimi diferite ; la culegerea informatizată, chiar şi trasarca unei linii ultrafinc atinge perfecţiunea (spre deosebire de liniile de plumb carc sufereau, la tiraj, rupturi sau striviri).



linie fină
linic de 1 pt
linie de 2 pt
linie de 3 pt
linii negre de 6 pt
şi de 1 pt

Utilizarea *liniei de separare* se confundă cu toată istoria tipografiei şi nimeni nu-i va contesta rolul estetic şi/sau funcţional. Liniile negre/subţiri abundă în secolul al XVII-lea, iar în secolul al XIX-lea ele corespund perfect conturului literelor Didot şi Bodoni.

Dacă *vignetele vechi,* izolate sau în linie, figurează încă în specimenele fotoculegătorilor, utilizarea lor se justifică dacă ele se armonizează cu litera aleasă ; dar ce cărţi necesită această imitaţie a unui stil de epocă?

Vignetele geometrice nu se demodează, spre deosebire de vignetele vechi. Toatc aceste contrapuncte merită o dozare savantă şi aici vederea unor pagini duble duce la acceptarea lor, apoi uneori la regretarea monotoniei lor, surde sau agresive, pe tot parcursul cărţii. Machetatorul care se crede obligat să-şi singularizeze munca – inspirîndu-se (adesea inconştient) din exerciţiile de stil ale revistelor – le înmulţeşte numărul, ca şi pe acela al fondurilor cu raster. Talentele sale nu se măsoară prin aceste întreruperi de ritm, prin această înghesuială parazită!

Încadrarea unui pasaj în text, mult utilizată în presă, îşi poate avea raţiunea de a fi în carte. În schimb, pagina plină încadrată cu o linie, chiar subţire, trebuic folosită cu o anumită intenţie : marginile albe nu sînt cea mai armonioasă limitare a spaţiului tipografic?

Letrinele

Letrina (sau iniţiala) este o literă cu un corp net mai mare, care marchează un început de capitol (sau de paragraf). Plasată în interiorul sau în exteriorul textului, ca înseamnă o ruptură fericită a ritmului, dar echilibrul său optic necesită o reală îndemînare a culegătorului. În interiorul textului, spaţiul din jurul său cere un simţ subtil al albiturilor care se va verifica pe paginile dc probă mai ales dacă se foloseşte o altă literă (în armonie cu cea a textului omogen).

O iniţială ultrancagră contrastează, asemenea unei note slabe, cu o zonă de text gri. Folosirca dc litere ornate – nostalgic a romantismului – poate

fi justificată şi e de preferat iniţialelor mari, caligrafiate, al căror contur lasă uneori de dorit ; bibliofilia, în cazurile ei mediocre, a abuzat de acestea.

Fiecare dintre percepţiile noastre e însoţită de conştiinţa că realitatea umană „dezvăluie", adică prin ea „există" fiinţa sau omul este mijlocul prin care se manifestă lucrurile ; prezenţa noastră în lume multiplică relaţiile ; noi punem în legătură acest copac cu acest colţ de cer.

Fiecare dintre percepţiile noastre e însoţită de conştiinţa că realitatea umană „dezvăluie", adică prin ea „există" fiinţa sau omul este mijlocul prin care se manifestă lucrurile ; prezenţa noastră în lume multiplică relaţiile ; noi punem în legătură acest copac cu acest colţ de cer.

Colontitluri şi coloncifre

Colontitlul este un reper secundar, chiar inutil pentru un roman. În schimb, pentru o carte tehnică sau ştiinţifică, *a fortiori* pentru o enciclopedie tematică sau generală, colontitlul are o importanţă capitală. Totuşi, utilizarea sa poate fi conturbată de ilustraţiile pe o pagină întreagă (la fel ca şi pentru coloncifre). Cîteva pagini de probă nu permit întotdeauna să se imagineze acest handicap.

Există mai multe variante în utilizarea lor, dar, ca regulă generală, colontitlurile indică, de la pagina din stînga la cea din dreapta :

- titlul operei/titlul capitolului (sau)
- numele autorului/titlul operei
- titlul capitolului/titlul subcapitolului.

Colontitlul care indică prefaţa, cuvîntul înainte, indexul etc. Va fi identic la stînga şi la dreapta, iar pentru toate celelalte pagini de început ale unei cărţi se omite colontitlul.

Într-un dicţionar (pe pagina din stînga) este esenţială prezenţa cuvîntului cheie sau a primelor trei litere din termenii inventariaţi, la exteriorul şi în capul paginii : este rampa de acces! Pe pagina din dreapta, se reproduc primele trei litere din ultimul cuvînt. O prea mare discreţie împiedică utilizarea rapidă a dicţionarului ; o uşoară spaţiere a literelor măreşte lizibilitatea, mai ales pentru literele negre. Excelenta ediţie nouă *Robert I* demonstrează utilitatea unei asemenea avertizări. Folosirea unei minuscule negre în Collins *Cobuild English Language Dictionary* dovedeşte că machetatorul s-a gîndit la utilizator. Arta tipografică e o artă a deservirii.

Coloncifrele sînt integrate colontitlurilor sau nu. În josul paginii, ele sînt fie centrate, fie aliniate la stînga/dreapta. Trebuie precizată interlinierea! Este recomandat să nu se plaseze coloncifre pe paginile albe, scurte şi pe

paginile carc conţin, cu corp mare, titlurile de capitole. Această regulă poate fi neglijată, dar cel mai adesea e vorba de o omisiune inestetică!

Notele

Culese cu un corp de literă sensibil mai mic decît textul omogen, notele apar ca un bloc fără interliniere, ceea ce dezechilibrează pagina (josul paginii), în ciuda unei albituri sau a unei linii de separare (se va evita o linie scurtă, inestetică). Densitatea unui corp foarte mic va duce la necesitatea de a folosi o uşoară spaţiere suplimentară a rîndurilor.

Menţionate în text prin cifre în poziţie de indice – uneori aproape imperceptibile – notele pot apărea şi la sfîrşitul volumului sau la sfîrşitul capitolului : o dificultate plictisitoare de consultare pentru cititor... şi o economie pentru editorul de lucrări care necesită actualizări constante (numărul de filme noi va fi redus).

Notele marginale (sau *marginalia*), pe care tipografii din secolul al XVI-lea le-au împrumutat din manuscrise, sînt de departe preferabile Ele animă pagina, dar ritmul trimiterilor la note – şi lungimea comentariilor – nu riscă să prezinte ici-colo o prea mare densitate care face imposibilă plasarea lor în dreptul textului? Dacă ele sînt scrise proporţional de către autor, ca şi legenda prestabilită a ilustraţiilor, acest pericol dispare.

Paginile liminare şi paginile finale

Englezii le numesc foarte simplu *prelims* şi *postlims*, şi ele „semnează" reuşita sau eşecul machetatorului. Şi aici, diagonalele îl ajută pe grafician să construiască paginile, să le grupeze după variantele de spaţii albe, de ritmuri comune.

Eleganţa paginilor de titlu fals şi de titlu, copyright-ul, lista lucrărilor „aceluiaşi autor", prefaţa şi cuprinsul dovedesc (sau nu) talentul graficianului. În fine, indicii, bibliografiile, copyright-ul fotografiilor, tabelelc de ilustraţii şi tablele de materii, caseta tipografică etc. necesită o atenţie egală.

Se întîmplă ca responsabilul editorial să nu le pună la punct decît în momentul „bun de filmat" pentru întreaga lucrare, deoarece schimbările dc ultimă oră abundă. Şi astfel machetatorul nu mai dispune decît de un timp foarte scurt pcntru a le culege şi a încheia punerea lor în pagină. Această situaţie de urgenţă ar fi putut fi anticipată, realizînd pagini de probă... carc să aştepte tcxtul definitiv.

Vor fi plasate anumite repere pc aceste pagini atipicc (şi deci pc filme), pentru ca la montaj să existe toate indicaţiile de amplasarc. Astfel, titlurile false în mijloc de pagină nu vor preceda paginile de titlu echilibratc! Şi atunci cînd se realizează ozalidul pentru ultimul control, fabricantul (sau editorul) nu va avea nici o îndoială în privinţa plasării lor.

Prea adesea, cărțile francezc – spre deosebire de cele germane, engleze, americanc – dejoacă unitatea grafică, strînsa corespondență dintre toate elementele. Se întîmplă ca literele de pe paginile de început să difere de cele din corpul lucrării. Uneori, ca să respecte litera aleasă pentru copertă! Începutul și sfîrșitul cărții sînt sacrificate.

Variante de paginare a cărților ilustrate

Trasarea machetelor reprezintă supraviețuirea formelor rigide de plumb, pentru că, în secolele XV–XVI, era o necesitate aceea de a lăsa suficient spațiu alb în jurul paginilor așezate în formă pentru realizarea imprimării. Dar limitarea la această (frecventă) explicație pur tehnică nu convinge, deoarece notele marginale abundau și ofereau deja întreruperi de ritm. Totuși, în aceste pagini compuse, domina ordinea, în special dacă sînt comparate cu manuscrisele anluminate în care alternau rigoarea... cu mii de libertăți, împletituri, arabescuri, inițiale ornamentate, embleme, motive figurative și gigantice, pe scurt o uimitoare gamă de exerciții grafice.

Manuscrisele lucrărilor savante (de matematică, de astronomie) dovedesc că descnatorii-gravori nu ezitau să depășească marginile pentru a mări la maximum ilustrația![1] Gravurile în lemn de pe margine, la fel ca și gravurile în cupru, permiteau asemenea abateri, iar litografii au preluat această libertate.

Cu montajul filmelor offset, aproape o mie de ani mai tîrziu, machetatorii au posibilitatea de a redobîndi libertatea miniaturiștilor. Astăzi nu mai există constrîngerea impusă de forma de tipar înalt.

Ilustrațiile pe pagină plină pot fi de asemenea dispuse liber[2]. Partizanii și detractorii lor nu ar trebui să se contrazică, pentru că sînt utilizate în funcție de lucrare. Pentru reproducerile de pictură, gravură, tăierea imaginii „va ucide" opera! Dar o singură variantă este preferabilă în locul alternanței care, în aceeași carte, dezechilibrează ritmul.

Unii machetatori, pentru poziționarea imaginilor, își impun utilizarea unei grile, prestabilită pe machete prin diagonale (deja amintite la tehnoredactare). Aceste divizări simetrice sau asimetrice oferă succesiuni de module pe care PAO le facilitează.

Oricît de bună ar fi respectarea lor sistematică, machetatorul va avea de înfruntat și cazuri limită, căci unele originale, datorită proporțiilor lor impuse, nu „se conformează" acestei rigori.

[1] Johannes de Sabrosco, *Algorismus*, sec. al XV-lea, în Christopher de Hamel, *A Hystory of Illuminated Manuscripts*, Oxford, Phaidon Press, 1986. Massin, *La Lettre et l'image*, *op. cit.*

[2] La forma de tipar înalt, nu era cazul. Se folosește și termenul *ilustrații pe o pagină întreagă*.

Totuşi, punctele de echilibru ale diagonalelor servesc drept fir conducător. Dar dorind să le respectăm prea strict, riscăm o anumită monotonie, chiar uncle aberaţii de mărire sau de micşorare excesivă.

Mulţi machetatori se încred mai mult în simţul pe care îl au în privinţa ritmului şi, dacă îl au, ei stabilesc cîteva linii de forţă constante cărora li se supun porţiunile cu text şi cu ilustraţii. Este recunoscut că (şi gestaltiştii au confirmat) orice formă bine organizată constituie o sursă de plăcere estetică. După cum scrie Rudolf Arnheimer, percepţia noastră „nu tinde pur şi simplu către echilibru, ea încearcă să obţină maximum de energie potenţială şi să-i aplice cel mai bun echilibru posibil. Din punct de vedere estetic, acest lucru poate corespunde vechii formule a unităţii în diversitate, adică dorinţei de a organiza maximum de bogăţie dinamică în forma bine construită"[1].

Lumea care ne înconjoară (materia, vegetalele, obiectele...) nu este, în felul ei, un tratat de simetrie ale cărei forme esenţiale sînt enunţate, mereu şi pretutindeni, de către artele populare şi artizanale? Dar examinînd de foarte aproape machetele de paginare, se descoperă adesea infimele libertăţi pe care şi le-a luat graficianul şi tocmai acestea dau forţă compoziţiei.

Se va înţelege uşor că e imposibil să se ofere soluţii grafice, factorii care intră în joc fiind numeroşi. Problema rămîne de a combina o ordine riguroasă şi o complexitate ce dejoacă tocmai ilustraţiile, luminoase sau închise, formele lor statice sau dinamice, dimensiunile lor variabile, culorile lor şterse sau violente, tehnicile şi materialele lor.

Legea unităţii se regăseşte într-un spaţiu unde machetatorul aşază mai multe originale care tind să se grupeze, căci formele ce o compun se asociază şi întăresc caracterul construit al paginii sau al paginii duble. Aceeaşi lege a formei prevalează în asociaţiile de culori şi de tonuri asemănătoare, complementare sau total opuse. Desigur, ca şi Guardi care punea pe pînzele sale venetiene tuşe roşii, rare şi vibrante, machetatorul poate dori să marcheze un contrast care trezeşte atenţia sau alungă oboseala. Dar această ruptură de culoare se înscrie într-o compoziţie, un raport al formelor perfect controlat. Cu cît această ruptură e mai violentă, cu atît mai mult ea trebuie analizată într-un spaţiu precis.

Cinematograful este un exerciţiu nesfîrşit de încadrare, de rupturi şi de asociaţii ce dau un sens nou realităţii pe care vrea s-o exprime regizorul. Fără a aspira la infinita bogăţie a celei de a şaptea arte, orice paginare se realizează după aceleaşi principii. Paginile duble sînt tot atîtea planuri, tot atîtea apariţii şi dispariţii lente ale imaginii. Pe paginile duble de probă,

[1] Arnheimer (Rudolf), *Vers une psychologie de l'art, op. cit. Cf.* şi Guillaume (Paul), *La Psychologie de la forme*, Paris, Flammarion, 1937. Kepes (Gyorgy), *Language of Vision*, Chicago, Paul Theobald, 1945. Plécy (Albert), *Grammaire élémentaire de l'image*, Paris, Éditions Esticnnne, 1962.

machetatorul poate schița principiile directoare, dar paginarea reală va necesita ici-colo anumite corecții pentru a calma sau atenua efectele.

Coperta sau imaginea unei politici

Coperta simbolizează cartea : ea reprezintă primul contact cu cartea, traduce forma și spațiul unei colecții sau promovează un nume de autor, materializează o temă, un subiect cu forța, evidența sau sărăcia unui miniafiș. Toate formulele stereotipe ale publicității pot trece pe acolo și aceasta este autoritatea imaginii vulgare, care datează de la revoluția industrială. Facem referire la ea, pentru că reprezintă de acum un acces mai direct la carte.

În ansamblul producției, alegerea copertei oscilează între două tendințe contradictorii : aceea de a impune imaginea de marcă a editorului și aceea de a trata (aproape) fiecare carte ca pe o entitate singulară. Dar, considerînd ansamblul producției, se observă cu ușurință că opțiunile acestea nu sînt caricaturale. Prima, care caută uniformitatea, prezintă un pericol, iar entropia care atinge, în timp, orice colecție va duce la modificări sau la schimbarea radicală. Sau la o fidelitate exemplară, după exemplul *Que Sais-je?*, *Collection blanche* de la Gallimard sau Éditions de Minuit.

• Anumite edituri fac orice pentru a impune o imagine unitară. În acest caz:

– au o conducere artistică (internă sau nu) care supraveghează toată linia de producție. Este bine ca direcția generală să îi acorde întreaga autoritate în domeniu ;
– continuitatea acestui efort reprezintă un factor esențial. Or, într-o economie nesigură, schimbarea conducerii tulbură adesea această permanență ;
– în cele mai fericite cazuri, graficienii se feresc de orice sistematism ce ar anchiloza imaginea. Sectoarele de editare, marile colecții sînt tratate ca ansambluri care se integrează formal unele în altele[1] ;
– orice material promoțional este conceput grafic (uneori preluat) conform aceluiași principiu ;
– această politică a imaginii de marcă, pe care o urmează numeroase întreprinderi comerciale sau industriale, e adesea contracarată în edituri de sectorizare, cea a departamentelor sau serviciilor. Specificul fiecărei secții și a programelor respective ar duce la opțiuni diferite. În plus, conducerea lor are adesea alte priorități, străine oricărei preocupări estetice. Rezultă frecvent că o editură importantă are un sector eficient și altele în regres.

Un editor care nu publică decît anumite categorii de cărți pare favorizat : unitatea se impune de la sine. Este cazul editorilor-artizani pentru care plăcerea textelor se armonizează cu perfecta lor prezentare. Faptul că un

[1] Un model : *Fifty Penguin Years*, Harmondsworth, 1985, catalog al expoziției.

expert în carte veche ca Pierre Bérès a publicat simultan cărţi de ştiinţă şi lucrări de artă incomparabile (la Éditions Hermann, cu Adrian Frutiger) dovedeşte că artizanalul nu e o condiţie necesară pentru a reuşi...

Totuşi, examinarea producţiei editurilor mici nu confirmă această permanentă exigenţă grafică, pentru că ele nu reuşesc întotdeauna să-şi promoveze imaginea. Politica indiferenţei predomină încă, cu excepţii glorioase (Fata Morgana, Actes Sud, Rivages, Arléa, La Différence etc.).

Dacă se exclude exemplul istoric al cluburilor de carte, se impun puţine modele în marile edituri : Gallimard (cu Massin, apoi Janine Fricker, provenind din cluburi, ceea ce nu reprezintă o întîmplare!) constituie un model de unitate în diversitate şi în timp. Colecţiile de literatură de la Seuil (Faucheux) respectă de asemenea această unitate.

În acelaşi timp, de aproximativ 20 de ani, trebuie să recunoaştem că foarte multe reuşite izolate au apărut în toate sectoarele editării ; paradoxul e deci coexistenţa talentelor reale şi, adesea în aceeaşi editură, supravieţuirea mediocrităţii. E destul de greu de explicat de ce colecţii exemplare au unit, în acelaşi efort, conducători, echipe editoriale şi graficieni – dovadă, dacă mai era nevoie, că obiectivul acesta poate fi atins – în vreme ce alte serii plutesc în derivă.

Dacă s-ar imagina o „expoziţie-bilanţ de grafică a cărţii", obiect al unei severe selecţii, ea ar uimi prin numărul mare de cărţi şi colecţii reuşite... în timp ce vitrinele librăriilor surprind prin amploarea „eşecurilor". Să admitem că există diferenţe de apreciere, dar să nu ne refugiem în spatele acestui pretext pentru a nu judeca producţia...

Sîntem conştienţi de nedreptatea prin care nu se aduce un omagiu unor machetatori excelenţi anume[1], dar ei sînt „victime" ale răspîndirii contribuţiilor lor la edituri care dovedesc exigenţe trecătoare, exclusiv spre propria glorie ; dar de ce nu prelungesc acest beneficiu cu încăpăţînare? Oare pentru că sancţiunile comerciale au dezamăgit (adese) speranţele, pentru că publicul nu a remarcat această preocupare pentru calitate sau pentru că presa subliniază prea rar frumuseţea unei cărţi, a unei colecţii, dacă lăsăm deoparte selecţia de cărţi ilustrate de la fiecare sfîrşit de an?

Mulţi editori se realizează în găsirea de autori, în punerea la punct a textelor, în căutarea de teme noi sau inedite şi, *in fine*, toată această energie şi competenţă par să se epuizeze brusc înainte de ultima fază, imaginea întregii lor producţii. De ce ediţiile engleze, americane, germane şi elveţiene (cu unele eşecuri, să nu exagerăm) reflectă o unitate deosebită de stil? Mulţi graficieni francezi au un talent comparabil cu cel al omologilor lor străini. Unde are loc ruptura?

Trebuie văzut, în Franţa, amestecul multor contraputeri (inconştient) opuse

[1] Massin, *L'ABC du métier*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, 1988. 800 de ilustraţii, o incomparabilă panoramă a editării de la 1949 la 1988. Cu o selecţie de opere exemplare ale celor mai buni responsabili artistici, un omagiu colectiv.

conducerii artistice? Copertele sau supracopertele cărților sînt prea des examinate de către persoane fără competențe grafice. Există tot felul de cazuri: aici, Pdg-ul pretinde să vadă, să aprecieze și să decidă totul. Acolo, se face apel la directorul comercial și la adjuncții săi. În cel mai rău caz, e o întrunire editorială în care zece, chiar douăzeci de colaboratori sînt invitați să comenteze și să amendeze proiectul. Unii dintre ei au o formație artistică, alții sînt departe de ea. Desigur, acest grup reprezintă o pluralitate de tendințe destul de comparabilă cu cea a publicului. Iar acest arbitraj democratic aminteşte de cel evocat în legătură cu unele „comitete de lectură" ce reunesc literați și cititori cu orizonturi diferite, demni de un institut de sondaj. Ce opere literare majore să fie recunoscute de o asemenea adunare? O astfel de paralelă e artificială, deoarece a lua cunoștință de un manuscris necesită un timp de lectură, de reflecție, predarea unei note critice, în vreme ce examinarea și acceptarea (sau nu) a unei coperte se fac adesea în timp record. Paradoxal, dacă discuția se prelungeşte și necesită zece aprecieri, diversitatea observațiilor are toate șansele să facă dezbaterea confuză. Massin este mai sever: „Mediocritatea cîștigă întotdeauna!"

Desigur, supunerea unui proiect analizei mai multor grupuri de indivizi prezintă un avantaj: un participant poate descoperi cu perspicacitate o greşeală majoră, un nonsens care va deranja publicul vizat sau o asemănare jenantă cu lucrările concurenței (dacă nu a fost căutată cu intenție[1]). O respingere cvasiunanimă merită o analiză a fondului problemei. Dar, în toate aceste grupuri, cine are viziunea unității grafice a editurii? Iar inovația, atîta dorită, poate găsi un ecou favorabil într-un asemenea flux de opinii?

Trebuie ca un responsabil artistic să aibă nervi de oțel ca să înfrunte toate contrapropunerile de schimbare ce apar (culoare, fond, litere, imagine, încadrare sau amplasare) și cîți dintre ei, după ce au încercat să-și justifice machetele și opțiunile, cedează în privința unui detaliu care anihilează echilibrul, forța sau singularitatea? Și, ce e mai grav, legătura lor cu alte colecții ale editurii dispare brusc cu aceste ultime concesii[2].

[1] În al său *Guide du droit d'auteur à l'usage des éditeurs, op. cit.*, Emmanuel Pierat precizează că dreptul de autor protejează destul de uşor copertele". Astfel, Flammarion, editor al falselor *Carnets d'Elena Ceaucescu*, a fost condamnat pentru contrafacerea copertelor colecției *La Pléiade.*

[2] O lucrare colectivă reuneşte 30 de texte despre același artist, dar acestea reprezintă tot atîtea pretexte pentru o reflecție asupra esteticii cărții : *Massin*, Paris, Imec, 1990. *Cf.* și Massin, *La Mise en page*, Paris, Hoëbeke, 1991 și *L'ABC du métier, op. cit.*, 1988. Schuwer (Philippe), *Du choix de la converture,* în *Catalogue du Salon international du livre*, Geneva, 1992. Reunind afişe, coperte de reviste și de cărți, un compendiu stimulativ de clişee și inovații : Thompson (Philip) și Davenport (Peter), *The Dictionary of Visual Language*, Londra, Bergstrom+Boyle Books, 1980.

Revistele de artă grafică dedică o (foarte mică) parte din numerele lor copertelor și supracopertelor. Să semnalăm, în Franța, *B à T*, *Caractère*, *La France grafique*, iar în străinătate, *Graphis, Gebrauchsgraphik, Typografica, Graphic Design, Typographic Communications Today*, *New American Design*, *U & lc. Communication et langages* tratează frecvent evoluția artei grafice, tipografia contemporană, mai ales Gérard Blanchard și Fernand Baudin.

• *Supracoperta*, detaşabilă, are o soartă diferită : se presupune că ea provoacă impulsul de a cumpăra cartea şi se identifică cu afişul publicitar, dar acest lucru nu se întîmplă constant. Unele au discreţia copertelor tradiţionale. Să amintim că editorii englezi adaugă o supracopertă la coperta cartonată a cărţilor lor, care reia fidel aspectul copertei.

Un lux pe care coeditorii francezi, ce obţin drepturi de autor din Marea Britanie, îl încalcă fără probleme. (Pe bună dreptate, Massin se revoltă pentru că Bibioteca Naţională nu păstrează supracopertele[1]).

Graficienii, ca şi editorii, sînt supuşi greşelii, tot la fel responsabilii comerciali care condamnă uneori viitorul unei cărţi... ce devine best-seller. Există chiar coperte în privinţa urîţeniei cărora toată lumea e de acord şi care, totuşi, au succes. Consacrarea e imprevizibilă, dar de ce coperta sau supracoperta depind de atîtea intervenţii parazite? În Anglia, *art directors* îşi au, în cele mai bune edituri (vechi sau noi) şi în special în cele universitare, autonomia lor regală.

Legătura şi ornamentarea

Timp de secole, pergamentul sau pielea, somptuoase sau mediocre, au îmbrăcat cartea. Titlurile, vignetele, motivele la cald sau la rece şi bucăţile de piele de cotor – într-un cuvînt ornamentarea – reprezentau variaţiuni infinite. Legăturile pentru bibliotecile regale sau princiare şi cele pentru personajele importante erau diferite de cele destinate librarilor sau particularilor simpli. În ceea ce priveşte cărţile legate în mătase, catifea şi alte pînze, fragilitatea lor le-a făcut adesea să dispară.

Tăieturile cărţilor erau gofrate, cu picăţele, aurite sau marmorate. Paginile de gardă, iniţial albe, erau şi ele marmorate sau decorate cu motive sau caşurate cu mătase.

Cărţile îmbrăcate în hîrtie au apărut în secolul al XV-lea ; utilizarea lor răspîndită datează de la sfîrşitul secolului al XVI-lea pînă la începutul secolului al XVIII-lea, apoi cotorul şi feţele imprimate s-au generalizat în perioada romantismului. Şi-au dobîndit importanţa o dată cu mecanizarea atelierelor industriale şi cu apariţia preselor cu balansier în 1835. Este epoca percalinei şi a copertelor de hîrtie gofrată, decorate uneori cu imagini delicate, litografiate în culori.

[1] Rosner (Charles), *The Growth of the Book Jacket*, Londra, Sylvan Press, 1954. *Cf.*, pentru perioada postbelică, şi articolul lui Jean Carlu, „La Jaquette illustrée", în *Conception et graphisme du livre*, *Le courrier graphique*, nr. 86, 1956. Heller (Steven), Fink (Anne), *Covers and Jackets*, New York, PBC International 1993.

Apoi, copertele vor utiliza Modern style şi Art Déco. Mai aproape de zilele noastre, trebuie semnalate două momente importante : Gallimard a lansat copertele de carton îmbrăcate în hîrtie ale lui Paul Bonet şi Mario Prassinos, în majoritate pentru operele autorilor contemporani. Şi, în acelaşi timp, cluburile de carte au inovat : au avut toate îndrăznelile tipo/grafice, ceea ce a favorizat tipărirea pînzei în offset şi au reinventat un clasicism rafinat pentru operele marilor autori. Din păcate, în această producţie la scară mare, se vor înfunda editorii „fabricanţi de coperte", care, prin ambiţia lor expansionistă (şi prin serii mediocre), vor contribui la saturarea pieţei, ce nu-şi va mai reveni.

Rămîn lucrările de referinţă, cu un model care datează de mai multe decenii, nealterat de timp (şi plagiat de un „confrate") : *Encyclopaedia Universalis*. O dovadă că plasticul poate fi un material nobil, bine utilizat aici de Pierre Faucheux.

Majoritatea editorilor de cărţi de ştiinţă şi tehnică, chiar de referinţă, adoptă o titrare minimă, infinit preferabilă inutilelor chenare care tronau pe coperte. Din punct de vedere tehnic, adevăratelor ştanţe de aurit gravate în profunzime li se vor substitui zincurile groase, care nu au aceeaşi fineţe şi se îngroaşă, mai ales cu pasta colorată. Se impune de aceea o spaţiere (suplimentară) a literelor pentru titlurile de pe cotor, cu corp mic.

Totuşi, diversitatea pînzelor, a culorilor (care ies...), efectele materialelor sintetice ar permite o reînnoire, dar, şi aici, conservatorismul prevalează adesea : testele efectuate de echipele de marketing au ca rezultat banalizarea, iar direcţiile generale confirmă verdictul acestor eşantioane provinciale, la ora la care descentralizarea reînnoieşte muzeele şi creează mii de festivaluri de artă!

În acelaşi timp, abundă copertele de carton îmbrăcate în hîrtie celofanată, coperte superbe, neutre sau mediocre. Deşi tehnica celofanării nu mai are secrete (aspectul mat, mai nobil şi uşor satinat, prezintă adesea defecte), aceste coperte îmbătrînesc deja : fondurile albe îngălbenesc, la fel ca şi blocul de carte, iar culorile, sub efectul luminii, se decolorează, la fel ca Ektacromurile.

Fernand Baudin nota că zeci de miliarde de franci nu vor salva bibliotecile din secolele XIX şi XX, în ciuda operaţiilor efectuate de marile biblioteci naţionale. Deşi fragile, copertele de carton romantice, bine conservate, au înfruntat timpul ; dar secolul al XXI-lea va aduce alterarea fără apel a copertelor cartonate. Hîrtia permanentă, considerată prea scumpă, nu

s-a impus. Ca şi în cazul mediului înconjurător, nu se gîndeşte nimeni decît la viitorul apropiat. Este imposibil să se pună la punct o celofanare care să nu altereze hîrtia copertelor?

Pentru istoria legării, cf. articolele lui Jean Toulet, Giles Barber, Sophie Malavieille şi Alain-Marie Bassy din *Histoire de l'édition française*, vol. 1–4, *op. cit.*, Roger Devauchelle, *Histoire de la reliure en France*, Paris, 1960 şi *Le Reliure, recherches historiques, tehniques et biographiques sur la reliure française*, Paris, Éditions Filigranes, 1995. *50 ans de la reliure originale à la Bibliothèque historique de la Ville de Paris*, Agence culturelle de Paris, 1995. Louis-Marie Michon, *Le Reliure française*, Paris, Larousse, 1951. Multe lucrări de grafică, citate anterior, ca şi revista *Arts et métiers du livre*, reproduc numeroase modele de coperte şi legături. Acestea din urmă s-au orientat recent mai mult înspre bibliofilie. Pentru perioada interbelică, revista *Arts et métiers graphiques* rămîne o sursă de documente de neînlocuit.

CAPITOLUL X

Realizarea cărții

Structura în mozaic a acestui tratat permite abordarea majorității subiectelor fără a impune o lectură metodică. Dar acest capitol nu poate fi despărțit de cele care îl preced. Pentru că aspectele juridice, categoriile de lucrări, rolul principalilor actori din editare, relațiile autor–editor, producția și concepția grafică reprezintă o sumă de probleme/soluții foarte strîns legate de realizarea cărții.

Între acceptarea manuscrisului și bunul de tipar se succed o serie de operații ce nu se pot reduce la o formulă din cauza diversității lucrărilor, a structurii editurilor și a convingerilor oamenilor, care dezvăluie perspective și metode sensibil diferite. Inteligența este mobilă... Și dintre toate opțiunile posibile, am încercat să schițăm cîteva abordări-model[1].

ALEGEREA TITLULUI CĂRȚII SAU AL COLECȚIEI

Alegerea titlului unei cărți ține de competența autorului și, în practică, în aceeași măsură, de cea a editorului (dacă nu chiar în mai mare măsură ; exemplele abundă !). Dar un editor nu poate impune un titlu unui autor reticent, care s-ar prevala de drepturile sale. *A contrario*, dacă editorul nu apreciază titlul propus, va insista pe lîngă autor pentru a solicita (sau a găsi) altul[2] ; editorul va putea face uz de dezaprobarea echipei editoriale și chiar a librarilor, argument cvasidecisiv.

Din experiență, se știe că multe titluri sînt schimbate sau modificate între semnarea contractului și bunul de tipar : numeroși autori și editori se află sub influențe trecătoare și acordă atenție rezervelor și criticilor pe care le provoacă orice titlu original sau care reprezintă gradul zero al invenției.

[1] A se utiliza lucrările citate în capitolul IX. Pentru tineri : Daniel Sassier și Gérard Finel au publicat *Un Livre, des hommes*, Paris, Association Savoir Livre, 1988.

[2] Jean-Paul Sartre propusese titlul *Melancholia* pentru *La Nausée* (Greața), titlu sugerat de editorul său.

Protejarea titlurilor

Articolul L. 112-4 din *Codul proprietății intelectuale* este (aparent) explicit : „Titlul unei opere a spiritului, din moment ce prezintă un caracter original, este protejat ca și opera în sine. Nimeni nu poate, chiar dacă opera nu mai este protejată în termenii articolelor L. 123-1 la L. 123-3, utiliza acest titlu pentru a individualiza o operă de același gen, în condiții susceptibile să provoace confuzie".

Claude Colombet precizează tocmai că „protecția titlului e dublă și se înscrie, pe de o parte, în cadrul drepturilor de autor propriu-zise și, pe de altă parte, în cel al concurenței neloiale"[1]. Dar, precizează el, cele două sisteme prezintă defecte majore.

Cum poate un judecător aprecia originalitatea unui titlu ? Analiza jurisprudenței tinde să dovedească faptul că tribunalele țin seama, înainte de toate, de meritul autorului titlului. Dar, din punct de vedere juridic, este mai sigur un proces pentru concurență neloială. Aceasta implică, pentru orice acțiune în justiție, că cele două opere sînt de același gen și că există o posibilă confuzie între cele două titluri.

Totuși, toate manualele de drept citează afacerea cărții *Liaisons dangereuses*, care a opus Societatea oamenilor de litere (ce solicitau schimbarea titlului) realizatorului Roger Vadim și Societății de film Marceau. Curtea de apel, în mod paradoxal, a considerat că opera scrisă și filmul aparțin aceluiași gen ! În schimb, conflictul care i-a opus pe editorii volumelor *Bible de Jérusalem* și *Petit Missel de Jérusalem* a fost, în mod logic, soluționat în favoarca primului, în numele unei „confuzii prejudiciabile".

Cercetări și formalități prealabile

O problemă inevitabilă : titlul există deja ? O cercetare bibliografică aprofundată privind eventuala anterioritate a unui titlu pune editorul la adăpost de orice contestație și eventuală acțiune judecătorească a unui deținător de drepturi ? Din păcate nu, dar se va trece la :

– consultarea fișierelor Bibliotecii Naționale a Franței, prima măsură de siguranță ;

[1] Colombet (Claude), *Propriété littéraire et artistique, et droits voisins, op. cit.* Valancogne (F.), *Le Titre de roman, de journal, de film, sa protection*, Paris, Sirey, 1963. Dumas (Roland), *La Propriété littéraire et artistique, op. cit.*

– consultarea apariției anuale *Livres disponibles*[1], care inventariază peste 300.000 de titluri în limba franceză, permite descoperirea titlurilor de lucrări aflate în prezent în stoc la edituri : e bine să te raportezi la ele, dar reținînd că lucrările epuizate (recent sau nu) sînt excluse... și că titlurile lor rămîn protejate ;

– a treia măsură de precauție : editorul publică „titluri reținute" în *Livres Hebdo*, revista sa de specialitate. Dacă e posibil, publică avizul acesta cu mai multe luni înainte de apariția cărții, pentru că se întîmplă să primească o scrisoare recomandată de la un coleg care se opune, la o perioadă destul de lungă de timp după publicarea avizului. Acesta a utilizat deja titlul în cauză sau l-a depus (vezi infra, INPI – Institutul național al proprietății industriale).

În caz de contestare prea tîrzie din partea unui coleg, acest aviz prezintă avantajul de a putea dovedi buna-credință a editorului. După perioade de tensiuni, de comunicare, iar apoi în general de înțelegere între editori, apare în periodicul amintit un aviz al ambilor editori care face apel la alți colegi pentru a distinge cele două opere și autorii lor. Dar există totuși și procese.

Pentru un *titlu de colecție*, editorul va lua și mai multe măsuri de precauție, mai ales dacă se prevede o importantă campanie de lansare. A trebui să fie anulată în ultima clipă ar fi un dezastru.

Anumiți editori sînt foarte exigenți în privința protecției titlurilor lor de colecții, adevărate embleme ale editurii. Dar, paradoxal, consultînd indexul „titlurilor de colecții" din *Livres disponibles*, se descoperă destul de multe cazuri în care mai mulți editori utilizează titluri absolut identice. Este adevărat că titlurile acestea nu sînt întotdeauna de o originalitate deosebită și că editorii ezită înainte de a se folosi de drepturile lor. De remarcat că variațiunile în jurul unor cuvinte cheie sînt nenumărate.

Ultima măsură de siguranță : e recomandabil să se depună un titlu de carte importantă sau de colecție la Institutul național al proprietății industriale, dîndu-i o prezentare grafică și/sau marca[2]. Claude Colombet amintește că „noutatea poate rezulta dintr-o simplă grupare de elemente ce aparțin deja domeniului public, dar care nu a fost niciodată realizată înainte"[3].

[1] Éditions du Cercle de la Librairie sau pe Minitel, 3617 Electre.

Michel Leiris nota frecvent în al său *Journal* (Gallimard) titluri pe care își propunea să le atribuie operelor sale viitoare. O preocupare, rară la scriitori, care se poate dovedi foarte utilă dacă editorul descoperă tîrziu anterioritatea unui titlu.

[2] *Cf.* Chavanne (Albert) și Burst (Jean-Jacques), *Droit de la propriété industrielle*, ediția a IV-a, Paris, Dalloz, 1993. Editorul sau autorul pot obține de la INPI plicul Soleau care conține mai multe file. Înregistrat și perforat, permite dovedirea anteriorității creației. Depunerea la un notar poate fi, de asemenea, o măsură utilă.

[3] *Op. cit.*

Alegerea unui titlu reprezintă un element determinant al succesului ? Istoria (recentă) a editării dovedeşte că notorietatea a consacrat, în egală măsură, titluri excelente, acceptabile şi obscure[1]. Valori sigure din punct de vedere financiar, titlurile de colecţie devin legendare şi unele dintre ele merită să fie citate.

„Fişa cărţii"

Pentru memorare imediată, responsabilul editorial întocmeşte o „fişă a cărţii" care, aflată la dispoziţia asistenţilor, cuprinde :

– principalele informaţii despre autori, diverşi colaboratori (rewriter – rescriitor, corector(i), ilustrator(i), fotograf(i), packager etc.) ;

– datele cheie ale contractelor proporţionale sau forfetare ;

– caracteristicile generale ale cărţii[2].

Există întotdeauna motive foarte întemeiate pentru amînarea întocmirii fişei cărţii (dar mai mult după semnarea contractului), invocînd posibile schimbări care, dacă nu ar fi corectate, ar induce în eroare. Experienţa dovedeşte că documentul acesta va fi anulat, dar fiecare modificare are valoare informativă.

Se vor imprima coli A4 pe carton bristol. Se va păstra verso-ul alb pentru a trece acolo ordinele de plată (avansuri prevăzute în contract(e), onorarii etc.), cu excepţia cheltuielilor de fabricaţie. Datele transmiterii ordinelor de plată la contabilitate vor permite o economie de timp şi de căutare, atunci cînd un deţinător de drepturi protestează împotriva unei eventuale întîrzieri. Şi, pentru că ne aflăm în această plicticoasă administraţie, fotocopierea tuturor documentelor contabile înainte de expedierea lor este foarte utilă. La contestarea unui deviz (depăşit), aceste documente vor preveni apelul la producţie sau la contabilitate.

După publicare, se va păstra fişa cărţii, care va fi consultată adesea pentru precizări ce nu trebuie uitate de nimeni !

Propunem mai jos un model detaliat ; va fi adaptat şi simplificat în funcţie de categoriile de cărţi.

[1] Un sens poate ascunde altul : *La Pléiade*, titlu inspirat din cuvîntul rusesc *pleiada*, desemnează un grup de prieteni. La doi ani după crearea sa de către Schiffrin şi publicarea a aproximativ zece prime titluri, colecţia a fost absorbită de Gallimard, după refuzul lui Larousse, Colin, Hachette şi alţii. *Cf.* Assouline (Pierre), *Gaston Gallimard*, Paris, Balland, 1984.

[2] Pentru cărţile cu text – şi în special în editurile cu structuri simple în care un singur responsabil reţine totul – aceste informaţii vor fi grupate în dosarul de producţie.

FIŞA CĂRȚII

Data ...../...../199... PUBLICARE PREVĂZUTĂ ...../...../199...
BIROU ...../...../199...

TITLU .....
COLECȚIE .....
Codul cărții .....
Responsabil editorial .....

AUTOR 1 .....

Contract din ...../...../199...
Predarea textului .....
Drepturi de autor ..... % * Avans ..... F Cedare de drepturi ..... %
Drepturi forfetare * ..... F la acceptarea textului

AUTOR 2 * .....

Contract din ...../...../199...
Predarea textului .....
Drepturi de autor ..... % * Avans ..... F Cedare de drepturi ..... %
Drepturi forfetare * ..... F la acceptarea textului

COORDONATOR DE COLECȚIE * .....

Contract din ...../...../199...
Predarea textului bun de cules .....
Drepturi de autor ..... % * Avans ..... F Cedare de drepturi ..... %
Drepturi forfetare * ..... F la acceptarea textului

TRADUCĂTOR * .....

Contract din ...../...../199...
Predarea textului .....
Drepturi de autor ..... % * Avans ..... F Cedare de drepturi ..... %
Drepturi forfetare * ..... F la acceptarea textului

DIRECTOR ARTISTIC * .....

Contract din ...../...../199...
Intervenții .....
Drepturi de autor ..... % * Avans ..... F Cedare de drepturi ..... %
Drepturi forfetare * ..... F la acceptarea textului

ILUSTRATOR * / FOTOGRAF * .....

Contract din ...../...../199...
Intervenţii .....
Drepturi de autor ..... % * Avans ..... F Cedare de drepturi ..... %
Drepturi forfetare * ..... F la acceptarea textului

PACKAGER * .....

Contract din ...../...../199...
Intervenţii .....
Drepturi de autor ..... % * Avans ..... F Cedare de drepturi ..... %
Drepturi forfetare * ..... F la acceptarea textului

Rewriter (rescriitor) * ..... F
Dactilografiere/nouă culegere pe calculator ..... F
Tehnoredactor ..... F
Corector(i) ..... F
Documentarist/Iconograf * ..... F
Totalul drepturilor de reproducere * ..... F
(Franţa * / limbi străine)
Machetator/paginator * ..... F
Machetator copertă * ..... F
Cartograf * ..... F
Diverse ..... F

FORMAT ROTUNJIT ..... × ..... cm Număr pagini carte .....
NUMĂR PAGINI Alb-negru ..... Color ..... (planşe ◊)*
ILUSTRAŢII Alb-negru ..... Color ..... (planşe ◊)*
DEVIZ ESTIMATIV ...../...../199... DEVIZ DEFINITIV...../...../199...

CONT DE EXPLOATARE ESTIMATIV * ...../...../199...

OBSERVAŢII .....
.....

---

* Tăiaţi menţiunile inutile. ◊ Bifaţi dacă e necesar.

Textul

Prezentarea manuscrisului

În cazul în care contractele de editare tip menționează că autorul trebuie să predea un manuscris dactilografiat (sau o dischetă şi textul listat), revăzut şi pus la punct, o anexă la contract va trebui să sublinieze obligații utile :

- textul va fi dactilografiat sau imprimat doar pe recto (nici o indicație, nici o adăugare pe verso) ;
- foile vor fi de acelaşi format (210 × 297 mm) ;
- hîrtia va fi de aproximativ 72–80 g ;
- manuscrisul va fi numerotat, ultima pagină va avea un asterisc sau mențiunea „sfîrşit" ;
- corecturile vor fi făcute cu cerneală sau cu pastă subțire, de preferință roşu pentru a spori lizibilitatea ;
- eventualele precizări făcute de autor vor fi încercuite, indicînd astfel că nu trebuie culese ;
- textul va fi cu spații mari între rînduri (dactilografiat la două rînduri sau cules în mod echivalent la calculator) ;
- marginea din stînga va fi constantă, 40–50 mm ;
- textul va avea aproximativ 50–60 de semne pe rînd şi nu va fi neapărat împlinit la dreapta (cum permit maşinile electronice de scris sau microcalculatoarele, pentru a facilita calibrarea precisă)[1] ;
- amplasarea şi numerotarea ilustrațiilor vor fi indicate pe margine, dacă alegerea lor definitivă a fost acceptată de editor ;
- se vor indica eventualele lipsuri pentru paginile de început (prefață, cuvînt înainte etc.) : pentru paginarea directă, aceste precizări sînt capitale ;
- dischetele predate de autor vor fi însoțite de o descriere detaliată (microcalculator, soft de prelucrare de text etc.).

Lectura şi revizuirea manuscrisului

Înainte de acceptarea manuscriselor şi de semnarea contractului de autor, textul a fost (întotdeauna) citit atent în editură. Se întîmplă totuşi ca ordinul acesta să fie încălcat, cel puțin în două cazuri :

[1] După exemplul presei şi mai ales pentru lucrările de colaborare cu un număr ridicat de autori, unele edituri încredințează autorilor foi standardizate, pretipărite în albastru deschis : lungimea rîndurilor, numărul de rînduri pe pagină trebuie respectate.

– pentru autori emeriți, mai presus de orice bănuială, această examinare este considerată (pe nedrept) inutilă ;
– situațiile de urgență determină de asemenea această omisiune temerară, deosebit de periculoasă pentru lucrările de referință și traduceri.

Mai frecvent, lectura rapidă, în diagonală, a unui specialist recunoscut (uneori cel mai bun în disciplina sa) nu a permis întotdeauna descoperirea unei structurări imperfecte a textului, lipsurile, incoerențele pe care revizorul le va avea de înfruntat.

Ne putem mira la citirea acestor observații după ce am evocat, printre personajele cheie, lectorul, care predă o notă de lectură detaliată. Dar, în editurile în care apar anual sute de cărți – în ciuda rolului coordonatorilor de colecție, adesea depășiți de pluralitatea funcțiilor lor în universități și mass-media – trebuie acceptată această realitate : o lectură a unui specialist are o valoare de expertiză, nimic mai mult. Opera de ficțiune va scăpa acestei eventualități ?

Tentația editorului este de a găsi un colaborator capabil să revizuiască atît conținutul, cît și forma. Unii au acest dar și (aproape) nimic nu le scapă. Nici lacunele din raționament și din demonstrație, nici omisiunile, nici referințele imperfecte. Ei reușesc, în același timp, să descopere greșelile de dactilografiere, să corecteze ortografia și sintaxa, punctuația, să restabilească ierarhia titlurilor și subtitlurilor, logica paragrafelor, și au un asemenea simț al perfecțiunii încît asigură o tehnoredactare ireproșabilă a manuscrisului[1]. Acești supradotați nu sînt însă mulți.

Acești lectori-revizori utilizează adesea mici bucăți de hîrtie adezivă, plasate pe marginea foilor, pe care menționează, pentru editor, necesitatea unei rectificări, a unei explicații sau, mai direct, neînțelegerea unui pasaj, cu o legendară diplomație. Uneori, responsabilul editorial rezolvă singur sau apelează la autor în caz de incertitudini pe care neclaritatea gîndirii le amplifică pe ici, pe colo.

Înainte de culegere, este prudent să se încredințeze autorului manuscrisul revizuit (dar netehnoredactat încă) ? Și aici, urgența determină adesea neglijarea acestei măsuri de siguranță, în timp ce contractul de autor, luat *à la lettre*, prevede o asemenea obligație, să spunem în numele dreptului moral.

[1] Recomandăm lucrările următoare : Hanse (Joseph), *Nouveau Dictionnaire des difficultés du français moderne*, Louvain-le-Neuve (Belgia), Duculot, 1994, și, la același editor, Grevisse (Maurice), *Le Bon Usage*, ediția a XIII-lea, 1996.

Deși *Nouveau Petit Robert* (*1* și *2*) este universal adoptat de corectori, nu se poate uita *Dictionnaire d'orthographe et des difficultés du français* al lui Jean-Yves Dournon, Le Livre de poche, 1987 : prezentarea sa permite o consultare rapidă. Ar merita totuși o serioasă actualizare.

Sînt invocate mai multe motive pentru a justifica omisiunea aceasta :
– revizorul nu a adus decît modificări minore ; doar cîteva pasaje neclare, prost structurate, au necesitat o rescriere. În astfel de cazuri, se omite acordul autorului, care, dacă mai contestă unele detalii, le corectează în şpalt ;
– termenul de tipărire interzice încredințarea textului revizuit autorului. Argumentul nu va avea deloc greutate juridică, în caz de nevoie, şi e de dorit ca revizuirea să fi fost cvasiperfectă ;
– se presimte că unii autori vor aduce nenumărate corecții, care vor obliga editorul la o nouă lectură-tehnoredactare, neprevăzută în buget (deja depăşit).

Dacă editorul nu încetează să încalce reguli prea formale, va fi expus unui incident cu autorul. Orice editor a trăit o asemenea aventură : uneori, revizorul a efectuat o lucrare de o extremă rigoare, dar au rămas cîteva erori de interpretare. Unii autori, conştienți de amploarea sarcinii, vor corecta aceste greşeli de bunăvoie, alții vor pretexta cu unul sau două sensuri greşite sau nonsensuri, pentru a contesta calitatea revizuirii şi îşi vor uita nepriceperea.

Este un subiect de uimire continuă faptul că atîtea texte de autori şi de traducători necesită atîtea intervenții editoriale. Autorii invocă adesea retribuțiile mici, avansurile mici, de parcă şi-ar impune „o economie a timpului trecut" care îi constrînge să nu se realizeze. Dar cîți autori mai bine plătiți prezintă aceleaşi carențe. O minoritate, în sfîrşit, indiferent de condițiile financiare, oferă manuscrise exemplare.

Să adăugăm că reeditarea textelor clasice sau a autorilor contemporani[1] necesită o atenționare : dacă o lucrare grupează diverse ediții vechi, se va uni-

[1] Pierre Citron, în cuvîntul său înainte la *Journal, poèmes, essais* de Jean Giono *(La Pléiade)*, rezumă perfect o situație care privește majoritatea autorilor : „Giono corecta foarte rapid şi foarte neglijent, cînd corecta, şpalturile trimise de editorii săi : pentru el, acestea reprezentau o operă deja lăsată în urmă, în timp ce el se gîndea la următoarea sau o redacta. Am avut deci de corectat multe greşeli de tipar şi de refăcut fraze sau fragmente de fraze omise". Să amintim că şi Goethe refuza să corecteze şpalturile multora dintre operele sale.

Se justifică o altă decizie. Astfel, Daniel Oster precizează în ediția sa a *Chants de Maldoror*, Presses de la Renaissance, Paris, 1977 : „Am hotărît să respectăm integral textul ediției din 1869, abținîndu-ne 1. să aducem cea mai măruntă corecție legată de prezentarea tipografică sau de ortografie, estimînd că nerespectarea ortografiei, voluntară, involuntară, datorată ignoranței sau grabei, este un simptom istoric şi sociologic de necenzurat ; 2. să indicăm în notă corecturile tipografice sau ortografice care ne-ar determina să adoptăm normele şi uzanțele *noastre*".

Puțini autori au precizat, ca Malebranche, în prefața sa la *La Recherche de la vérité :* „Pentru ortografie, ne mulțumim să avertizăm că nu trebuie să i se acorde atenție".

Un ultim exemplu : Baudelaire sublinia importanța pe care o atribuia punctuației : „Ultimul vers al poeziei intitulate *Bien loin d'ici* trebuie precedat de o linie despărțitoare, pentru a-i da o formă de izolare, de distragere". În *Les Fleurs du mal*, ediție critică, Paris, José Corti, 1986, un model în privința variantelor diverselor ediții publicate.

fica prezentarea acestora. De la o editură la alta, chiar de la o epocă la alta, tehnoredactorii au urmat adesea protocoale diferite. Descoperirea prea tîrzie a acestor diferențe pe primele tipare de probă rămîne un caz frecvent.

Tehnoredactarea manuscrisului şi protocolul de culegere

Tehnoredactorul are o sarcină de chinez bătrîn şi responsabilul editorial, impunîndu-i adesea termene scurte, îi tulbură meticulozitatea îndîrjită. El dispune de coduri tipografice[1], toate excelente, dar, după cum am subliniat deja, regulile lor diferă sensibil.

Ar fi de dorit ca fiecare editură să adopte un cod propriu şi să ofere un exemplar tuturor autorilor (ştiind că puțini dintre ei se vor putea conforma acestor reguli) şi tehnoredactorilor externi. Cu o tentă de umor, *Le Lexique des règles typographiques* al Imprimeriei naționale menționează în prefață : „Dacă trebuie admis că, în comunicarea tipărită, o fantezie adaptată mesajului este uneori seducătoare, ea va fi cu atît mai bine apreciată cu cît, printr-o aparentă confuzie, regulile de culegere vor fi mai strict respectate, facilitînd lectura".

Pe lîngă utilizarea celor mai bune dicționare, trebuie să se folosească totuşi aceste coduri care cuprind multe dificultăți legate de prezentarea citatelor, a formulelor chimice, a simbolurilor matematice şi fizice, a numelor proprii geografice – şi de puncte cardinale – a titlurilor, a unităților de măsură. Să ne oprim aici cu enumerarea şi să lăsăm ca fiecare să redescopere aceste reguli care, putem crede uneori, par la fel de dure ca şi cele ortografice.

Şi ce să mai spui de punctuație – care contribuie la logica discursului – şi care se dovedeşte adesea aberantă. Cîți autori excelenți pun virgula între subiect şi predicat, între predicat şi complement ! La întîlnirea limbii vorbite cu cea scrisă, „regulile de punctuație nu au avut niciodată în franceză rigoarea regulilor de ortografie, pentru că nu au fost gramaticalizate, ca în germană", aminteşte

[1] Gouriou (Ch.), *Mémento typographique*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1990. Se va consulta, clasat alfabetic, *Lexique des règles typographiques en usage à l'Imprimerie nationale*, Paris, Imprimerie nationale Éditions, ediția a III-a, 1990. Şi, mai degrabă destinat presei, *Le Code typographique*, Paris, Fédération CGC de la communication, 60, rue Taitbout, 75009 ; *L'Abrégé des règles typographiques*, Paris, CFPJ, 33, rue du Louvre, 75002 ; Guéry (Louis), *Dictionnaire des règles typographiques*, Paris, CFPJ, 1996 ; *Recommendations pour la frappe des manuscrits sur micro-ordinateur*, Paris, Syndicat national de l'édition.

Editorii englezi dispun de lucrarea lui Nicola Harris, *Basic Editing, A Practical Course*, Londra, *Developed for Unesco by Book House Training Centre*, 1991 şi de cea a lui J. Baker, *Publisher's Guide to Copy Prep.*, Londra, Blueprint, 1987. Recomandabile pentru toți cei care stabilesc bibliografii !

În germană, substantivele comune, ca şi cele proprii, încep cu majusculă, fără a uita adjectivele folosite substantival şi pronumele ce desemnează persoanele cărora ne adresăm.

pe bună dreptate Roger Laufer[1]. Sînt puțini autorii care „ se luptă“ pentru a impune o punctuație unică, autori cum au fost Proust sau Céline, dar dacă unul dintre ei îl contestă pe tehnoredactor, cîți editori sînt capabili să arbitreze o dispută sau să găsească timpul necesar pentru discuții ?

Tehnoredactorul mai are o sarcină importantă : referindu-se la machetele de pagină care i-au fost încredințate (sau la protocolul de culegere, vezi mai jos), el va indica literele alese, corpul și saturația literelor pentru titluri și subtitluri, va fi atent la eventualele schimbări de lungime a rîndurilor, la încadrări și, treabă delicată, va face toate precizările pentru culegerea tabelelor. În acest scop, utilizarea de markere sau creioane colorate este foarte eficientă. El se va asigura că numerotarea paginilor manuscrisului e bine făcută.

La paginarea directă, pentru lucrările mai puțin complexe, va indica numărul de pagini liminare și va stabili numerotarea definitivă a paginilor (capitolele merg în ordine ? încep sistematic cum cad sau pe pagină dreaptă ?), ca și eventualele colontitluri. Dacă există ilustrații intercalate în text sau pe pagină întreagă, va stabili spațiile sau paginile ce trebuie rezervate și va verifica numerotarea figurilor, ca și trimiterile din text la acestea. Dimensionarea legendelor trebuie să fie perfectă. PAO este, în acest caz, de un mare ajutor.

Machetatorul, care a pregătit cîteva pagini de probă, nu a întîlnit toate cazurile atipice din manuscris. Va reveni deci doar tehnoredactorului, sau lui împreună cu machetatorul, stabilirea unității aspectului tipografic al cărții sau colecției.

Dacă utilizarea amintită mai sus a sublinierilor colorate se dovedește excelentă, trebuie predat culegătorului un „protocol de culegere“ tipărit anterior și completat corect. El servește foarte bine de *check-list* și inventariază, în principiu, toate precizările necesare. În funcție de natura lucrării, tehnoredactorul va stabili un model exhaustiv sau simplificat al acesteia. Protocolul pe care l-am ales (vezi mai jos) se referă la o lucrare ce prezintă multe dificultăți.

Dar, în realitate, multe texte au fost imperfect recitite, tehnoredactate și corectate. Probele în șpalturi (tipărite doar pe față, fără a respecta înălțimea paginii și cu margini mari pentru a facilita corectura), chiar al doilea tipar de probă (sau, și mai rău, cel definitiv) dovedesc acest lucru. Este capital să-i sensibilizăm pe tehnoredactori și pe corectori față de costurile suplimentare pe care le cauzează eventualele lor neglijențe. Și să le arătăm, cu facturile, ce înseamnă aceste depășiri. Ca și autorilor, dacă pregătesc alte cărți pentru editură.

---

[1] Articolul *Ponctuation*, în *Sciences de l'écrit, op. cit.*, Colignon (Jean-Pierre), *Un point, c'est tout ! : la ponctuation efficace*, Paris, Centre de formation et de perfectionnement des journalistes, 1992.

Familiare pentru profesionişti,
cîteva definiţii se pot dovedi utile :

Culegere cu alineat – indică o retragere a rîndului, la începutul unui paragraf, cu unul sau mai multe pătrişoare (cu valoarea unui M). În funcţie de lungimea rîndului şi de corpul textului, se va marca mai mult sau mai puţin acest spaţiu alb. Se elimină utilizarea sa indicînd „fără alineate".

Culegere bloc – înseamnă că toate rîndurile sînt culese cu o lungime identică, ceea ce exclude rîndurile scurte. Revistele adoptă adesea această prezentare pentru legendele ilustraţiilor sau pentru textele de introducere.

Culegere cu primul rînd lung – după primul rînd, care e cel mai lung, celelalte rînduri sînt retrase cu unul sau mai multe pătrişoare. Este frecvent utilizată pentru bibliografii, glosare, indici etc.

Culegere liberă, aliniată la stînga/la dreapta – este aliniată pe verticală (la stînga sau la dreapta), fără nici o despărţire în silabe la sfîrşit de rînd. Machetatorul indică lungimea maximă a rîndului şi majoritatea rîndurilor sînt mai scurte. Este foarte utilizată pentru notele marginale, legende, încadrări etc.

Culegere centrată (după o linie verticală imaginară) – e rezervată, în general, titlurilor şi subtitlurilor, dar se foloseşte şi pentru cuprins, dedicaţii, texte de prezentare, paginile de titlu fals şi de titlu etc.

Indicațiile privitoare la utilizarea de minuscule, majuscule, italice şi negre (bold) sînt comune multor țări :

Cod tipo	Rezultat	Identificare
tratat	tratat	minuscule drepte
tratat	*tratat*	minuscule italice
tratat	**tratat**	minuscule negre
tratat	***tratat***	minuscule negre italice
tratat	TRATAT	capitălute (de text)
tratat	TRATAT	majuscule (de text)
tratat	*TRATAT*	majuscule italice
tratat	**TRATAT**	majuscule negre
tratat	***TRATAT*** .	majuscule italice negre

Abrevierile în uz sînt : min., MAJ., capitălute, dr., ital., negre, 1/2 negre.

EDITURA ..... Data ...../...../.....

PROTOCOL DE CULEGERE

CULEGĂTOR .....

LUCRAREA .....

Colecția ..... cu/fără modificări *
Format rotunjit ..... × ..... mm
Manuscris anexat : ..... file * ..... Dischete anexate *
PAGINARE DIRECTĂ * ÎN ŞPALT *
Număr de seturi de probe .....

CULEGERE TEXT & TITLURI

Literă principală .....
Corp ..... interliniere ..... pt
Lungime rînd ..... mm Alineate : nu/da de .....
Număr coloane * ..... spațiu de ..... mm linii verticale da/nu *
Înălțimea paginii ..... mm (coloncifră/colontitlu inclus da/nu *)

- Colontitlu literă ..... spațiu de ..... mm
- Coloncifră corp ..... centrat/aliniat * spațiu de ..... mm/coloncifră integrată colontitlului *
- Note de subsol /la sfîrşit de capitol/la sfîrşitul cărții *
  corp ..... interliniere ..... pt Alineatc : nu/da de .....

- Titluri de părți în ..... corp .....
  MAJ./min./MAJ. şi min.* interliniere ..... pt centrate/aliniate stînga/dreapta *
  Cîmpul superior ..... mm */aliniat sus *

- Capitole pagină nouă cum cade/pagină dreapta/în continuare (spațiu de ..... cm) *

- Titluri de capitole
  Literă ..... corp .....
  MAJ./min./MAJ. şi min.* interliniere ..... pt centrate/aliniate stînga/dreapta *
  Număr de capitol în ..... corp ..... interliniere ..... pt
  Cîmpul superior al capitolului /aliniat sus * ..... mm *

- Subtitluri 1 Literă ..... corp ..... interliniere ..... pt
  MAJ./min./MAJ. şi min.* interliniere ..... pt centrate/aliniate stînga/dreapta *
  Cîmp deasupra ..... pt cîmp dedesubt ..... pt

- Subtitluri 2 Literă ..... corp ..... interliniere ..... pt
  MAJ./min./MAJ. şi min.* interliniere ..... pt centrate/aliniate stînga/dreapta *
  Cîmp deasupra ..... pt cîmp dedesubt ..... pt

- Subtitluri 3 Literă ..... corp ..... interliniere ..... pt
  MAJ./min./MAJ. şi min.* interliniere ..... pt centrate/aliniate stînga/dreapta *
  Cîmp deasupra ..... pt cîmp dedesubt ..... pt

CULEGEREA LEGENDELOR

Literă ..... corp ..... interliniere ..... pt
Lungime rînd ..... mm centrat/aliniat stînga/dreapta *
Cîmp deasupra ..... pt cîmp dedesubt ..... pt

PAGINILE LIMINARE pagină nouă dreapta *

Cuprins * literă ..... corp ..... interliniere ..... pt
lungime rînd ..... mm/centrat aliniat stînga/dreapta *

Cuvînt înainte * literă ..... corp ..... interliniere ..... pt
Prefață * literă ..... corp ..... interliniere ..... pt
Introducere * literă ..... corp ..... interliniere ..... pt

PAGINILE FINALE pagină nouă dreapta *

- Bibliografie
  Literă ..... corp ..... interliniere ..... pt
  Lungime rînd .....mm * sau în ..... coloane *
  Spațiu între coloane ..... mm linii verticale da/nu *

- Copyright-ul ilustrațiilor
  Literă ..... corp ..... interliniere ..... pt
  Lungime rînd .....mm * sau în ..... coloane *
  Spațiu între coloane ..... mm linii verticale da/nu *

- Tabla de materii *
  Literă ..... corp ..... interliniere ..... pt
  Lungime rînd .....mm * sau în ..... coloane *
  Spațiu între coloane ..... mm linii verticale da/nu *

- Index
  Literă ..... corp ..... interliniere ..... pt
  Lungime rînd .....mm * sau în ..... coloane *
  Spațiu între coloane ..... mm linii verticale da/nu *

Cazuri particulare

.....
.....

---

* Tăiați mențiunile inutile.

De la determinarea volumului la estimarea numărului de pagini

Machetatorul a realizat paginile de probă ținînd seama de primele estimări privind mărimea textului și stabilind o suprafață aproximativă a ilustrațiilor. Dar multe modificări vor necesita o (nouă) determinare riguroasă a volumului manuscrisului.

Atunci cînd predomina culegerea mecanică cu plumb, determinarea volumului manuscrisului era, mai mult decît astăzi, o etapă esențială, pentru că orice greșeală de estimare impunea reluarea textului. La culegerea programată, corectarea unui corp de literă sau a unei interlinieri se face ușor, dar se va încerca evitarea acestei pierderi de timp și costul său.

Determinarea volumului manuscrisului „dactilografiat" impune :

- atenție la anomaliile de prezentare (variații ale numărului de semne, de rînduri de la o pagină la alta, adăugirile pe foi separate, suprimările de ultimă oră etc.) ;
- alegerea mai multor rînduri, numărarea literelor, blancurilor și semnelor pe fiecare dintre ele și stabilirea unei medii pe rînd ;
- numărarea rîndurilor, pagină cu pagină.

Iar calculele se fac după un model clasic :

1) *pe baza manuscrisului :*

$$\frac{\text{număr total de semne în text}^1}{\text{număr mediu de semne pe pagină culeasă}} = \text{număr de pagini culese}$$

2) *apoi, pe baza șpalturilor :*

$$\frac{\text{număr de rînduri culese}}{\text{număr de rînduri pe pagină culeasă}} = \text{număr de pagini culese}$$

Dacă microcalculatoarele prezintă avantajul imens al numărării riguroase a semnelor[2] – după efectuarea corecturilor – ele obligă totuși la luarea în calcul (ca și la manuscrisul dactilografiat) a unor variabile importante, datorate în special :

– cîmpurilor la început de capitol ;
– începuturilor de capitol pe pagină nouă dreapta sau cum cade ;
– paginilor despărțitoare din corpul lucrării ;
– eventualei abundențe de subtitluri, precedate sau urmate de spații ;
– intercalărilor de texte, de texte încadrate, culese cu corp diferit ;

[1] Anglo-saxonii calculează în număr de cuvinte (un cuvînt = 5–5,5 semne, în medie).
[2] Atenție, unele softuri nu numără spațiile !

– numărului de pagini necesare la început şi la sfîrşit de carte. Indicii, glosarele, bibliografiile necesită adesea mai mult spaţiu decît s-a prevăzut, iar subestimarea lor conduce uneori, pentru a respecta numărul final de pagini, la culegerea lor sub pragul de lizibilitate.

• Paginile liminare (sau preliminare)

Prezentarea primelor pagini ale unei cărţi poate să nu respecte tradiţia. La fel cum un film poate prezenta mai multe secvenţe înainte de apariţia genericului, o carte – şi cluburile de carte au inovat în acest domeniu – poate începe cu o serie de ilustraţii sau cu un text preliminar, considerat esenţial de autor. Dar, cu excepţia cazului cînd machetatorul doreşte deliberat altceva, ordinea tradiţională a paginilor de început se prezintă astfel:

1 titlu fals (precedată în ediţiile de lux de o pagină albă)
2 pagină albă (sau listă cu cărţile aceluiaşi autor sau frontispiciu[1])
3 pagină de titlu
4 copyright, ISBN sau „fişă de catalog" *(cf. infra.)*
5 dedicaţii, mulţumiri
6 pagină albă
7–8 cuprins (de preferat unei table de materii la sfîrşitul volumului)
9–10 prefaţă
11–13 introducere
14 pagină albă
15 începutul capitolului întîi...

În unele cărţi, paginile liminare sînt numerotate cu cifre[2] romane, ceea ce permite paginarea/numerotarea corpului lucrării, fără a se fi stabilit cu rigoare cîte pagini trebuie rezervate pentru prefaţă, cuvînt înainte etc., lucru care va deveni de ultimă oră.

Fişa de catalog

Editorii anglo-saxoni s-au distins publicînd, pe pagina anterioară paginii de titlu, sub forma unui text încadrat, o scurtă notiţă bibliografică, denumită *fişă de catalog*. Aceasta înregistrează numele autorului, data sa de naştere (şi de deces), titlul, locul publicării, editura, data de publicare, numărul de pagini şi formatul cărţii, clasificarea internaţională Dewey, ca şi clasificarea Rameau[3] cu cinci cuvinte cheie ce descriu conţinutul cărţii.

[1] Frontispiciul este o ilustraţie plasată pe pagina opusă paginii de titlu.
[2] Se vor distinge cifrele arabe, aliniate superior şi inferior (după modelul coloncifrelor acestei cărţi) şi cifrele elzevir care nu sînt aliniate.
[3] Ramcau : repertoriu de autorităţi pe materii, enciclopedic şi alfabetic unificat, *cf. Ouvrages de référence pour les bibliothèques, op. cit.*

Această măsură impune să se facă apel la catalogatori și presupune cheltuieli aferente. Trebuie totuși să se urmărească generalizarea sa. Un prim acord între Electre și intergrupul universitar, din iunie 1995, marchează adoptarea sa în Franța. De remarcat că Le Seuil jeunesse a fost primul care a oferit fișe de catalog, esențiale pentru biblioteci, librării și viitori cititori.

• Paginile de sfîrșit de volum

Diversitatea prezentărilor este atît de mare încît nu putem decît să propunem o ordine, adaptabilă în funcție de imperativele aparatelor critice, ale indicilor etc.

- note la sfîrșitul lucrării
- eventuale addenda la a *n*-a ediție
- postfață
- bibliografie
- glosar
- indice (de persoane, de locuri, de subiecte etc.)
- tablă de materii (în absența cuprinsului)
- copyright-ul ilustrațiilor/fotografiilor
- cascta tipografică (menționarea tipografului, culegătorului, fotogravorului, legătorului) și menționarea depozitului legal lunar și a numărului de ediție.

(În caz de tipărire în străinătate, indicarea țării este imperativă pentru formalitățile de import și de vamă).

Nu este întotdeauna necesară o determinare extrem de riguroasă a volumului manuscrisului pentru cărți cu text, cu excepția cazului în care lucrarea face parte dintr-o serie cu număr fix de pagini. Într-adevăr, tipărirea de opt sau douăsprezece pagini de text în plus pe Cameron nu înseamnă costuri excesive. Totuși, o eroare sensibilă poate constrînge la diminuarea tirajului, dacă se limitează numărul de coli de hîrtie disponibile prin comandă specială de hîrtie.

Aprecierea suprafeței ilustrațiilor

Determinarea volumului manuscrisului a permis numărarea a *x* pagini de text, operație mai simplă decît estimarea spațiului text/ilustrații :
– Dacă lucrarea cuprinde un număr mare de originale de formate diferite, editorul (sau machetatorul) va controla dacă devizul a fost realist, estimînd numărul de pagini cu ilustrații pline, de 3/4, 2/3, 1/2, 1/3, 1/4, 1/8.

Acest total al suprafeței va fi rotunjit în sus, pentru că spațiile albe (și legendele) vor consuma și ele spațiu. Eventualele abateri constatate de la deviz la noul decont vor necesita o arbitrare editorială, chiar o corecție bugetară.

– Machetatorii experimentați, tot în funcție de condiții, își fixează un model de distribuire (de exemplu, 1/3 text, 2/3 ilustrație) și modulează, în funcție de capitole, paginarea lor. Au o asemenea dexteritate, încît reușesc să respecte precis normele din deviz.
– Să reamintim că, dacă lucrarea e prevăzută în 4 și 1 sau 2 culori, machetatorul va trebui să urmeze planul de așezare a paginilor, o adevărată constrîngere care poate duce la o revizuire a devizului sau la sacrificări de ilustrații.
– Dacă lucrarea e încredințată unui ilustrator, responsabilul artistic va realiza un tabel, care va indica suprafețele respective de text și ilustrații.

Desigur, din motive de rapiditate și de termene legate de respectarea unui program de fabricație (întotdeauna) greu de urmat, în multe edituri, nu se merge atît de departe cu aceste operații : prea des se stabilesc caracteristicile generale ale cărții înainte de a se cere devizul. Iar apoi responsabilul editorial își impune să urmeze norme fixe : în cel mai bun caz, va face modificări sumare. Cu cît formula este mai „vagă", cu atît ea constrînge mai mult la un control al prețurilor în curs de realizare. Dar să revenim la ordinea operațiilor pentru text.

Lectura tiparelor de probă și semnele de corectură

În șpalt sau în paginare directă, tiparele de probă (datate) sînt predate fără întîrziere autorului, eventualului coordonator de colecție, lectorului (rilor)-corectorului (rilor), un set cel puțin fiind păstrat de editor. Două seturi suplimentare vor fi încredințate paginatorului (atenție, hîrtia fotocopiilor nu e stabilă).

Puțini autori, chiar dintre cei experimentați, au practica semnelor de corectură. Li se oferă un model, dar relectura autorului este primordială pentru descoperirea greșelilor grave și e mai bine să-și redescopere textul fără a se preocupa prea mult de semne.

Corectorul, în schimb, le va respecta cu scrupulozitate, pentru a evita confuziile din partea culegătorului. Sînt urmate întotdeauna cîteva practici și convenții : corecturile se vor face cu cerneală roșie, întrebările cu creionul. Indicațiile încercuite servesc la precizarea spațiilor, la sporirea calității unei corecturi și mai rar la indicarea pasajelor cu litere drepte/italice/seminegre, negre, pentru că sublinierile codificate pot să nu fie lizibile pentru textele cu corp mic de literă, cu interlinieri mici.

Mișcarea tiparelor de probă va fi corect consemnată, mai ales expedierile succesive care produc încurcături adesea greu de rezolvat (vezi planning editorial). Insistăm asupra necesității absolute de a data toate seturile de tipare de probă și chiar mai mult, cele cîteva ultime file de control trase de urgență.

Economia, care predomină în edituri în tot mai mare măsură, duce la scăderea numărului de lecturi[1] și multe cărți, în zilele noastre, se publică asemenea unui periodic lunar, în timp ce alte edituri acordă încă maximum de atenție fiabilității textelor. În acest caz, mai mulți lectori acționează la fiecare stadiu de tipare de probă ; șeful serviciului de corectură (sau redactorul) va transcrie pe un singur set corecturile efectuate de unul și/sau celălalt (fără a le uita pe cele ale autorului) și va trece, dacă e necesar, la un arbitraj ; aceasta este colaționarea tiparelor de probă[2].

O anchetă *a posteriori* (în cazuri de erori grave) nu lămurește întotdeauna lucrurile : autor, revizor, tehnoredactor, corector, au lăsat să treacă niște greșeli care au afectat sensul sau au deformat informația, în vreme ce au corectat cu o meticulozitate încăpățînată greșelile minore.

Dacă nu mai sîntem în era culegerii cu rînduri-bloc unde linotipistul inversa rîndurile, informatica editorială rezervă și ea surprize ale căror origini informaticienii le caută uneori degeaba.

Desigur, în momentul semnării de bun de tipar, redactorul (sau corectorul), verificînd ultimele corecturi, se străduiește să aibă o viziune globală asupra paginii pentru a descoperi orice anomalie[3], dar această măsură de precauție nu asigură deloc împotriva unui accident. Dacă atenția se impune în toate etapele, ca trebuie totuși să modereze intervenția prea hotărîtă a corectorului începînd cu a doua corectură. Cunoaștem cu toții corecturi neînsemnate, care au provocat erori majore. De aceea, trebuie avertizat și autorul asupra acestui pericol.

DE LA MANUSCRIS LA BUN DE TIPAR (carte cu text)

Manuscris → lectura responsabilului editorial,
→ rescriere (rewriting)*,
→ lectura manuscrisului,
→ tehnoredactarea manuscrisului,
→ predarea manuscrisului autorului → arbitrajul editorului*,
→ eventuale transcrieri de corecturi pe dischetă, în toate etapele,

[1] Culegerea romanului *Ulise* de James Joyce a necesitat cinci seturi de probe succesive ! Tiparele de corectură reveneau la Darantière „decorate cu rachete joyceene și mii de steluțe ce dirijau tipografuł înspre cuvintele și frazele adăugate pe margini".

Contractul de autor al lui Joyce cu Sylvia Beach prevedea că el avea să primească 65% din marja de beneficii. El a participat deci și la repartizarea cheltuielilor de corectură. *Cf.* Ford (Hugh), *Published in Paris*, Paris, Imec Éditions, 1996.

[2] *Stricto sensu*, colaționarea reprezintă compararea unui text cu originalul pentru a verifica dacă sînt identice *(Le Robert)*.

[3] Se poate face și lectura paginilor suprapuse contra lumină sau pe o masă luminată de jos.

→ culegere,
→ primirea primelor tipare de probă[1], predare autorului şi corectorului,
→ colaţionarea corecturilor de către un corector/de către redactor*,
→ expedierea primei corecturi la culegător,
→ primirea celei de a doua corecturi, predare corectorului, autorului* şi apoi colaţionare*,
→ expedierea celei de a doua corecturi la culegător,
→ a treia corectură* (integrală sau parţială),
→ ultima lectură a corectorului,
→ expedierea lui „bun pentru filme în pagină“,
→ primirea filmelor, de verificat de către corector sau responsabilul de carte şi de către tipograf,
→ expedierea lui „bun pentru ozalid“ de către editor la tipograf,
→ primirea ozalidului, de verificat de către corector sau responsabilul de carte,
→ „bun de tipar“ al editorului,
→ primirea colilor tipărite şi control de către responsabilul cărţii.

* opţional

---

[1] Numită şi prima corectură. Trebuie făcută deosebirea faţă de corectura în şpalt, care nu e paginat.

centrat

SEMNELE DE CORECTURĂ

schimbat o literă — Astăzi, mîine, libertatea editorului va depinde

schimbat un cuvînt — de capacitatea ~~să~~ de a controla, printr-o competență

adăugat o literă — sporită, economia editării. În editurile recente, ca și în

adăugat un cuvînt — macrostructuri, editorul coordonatorul de proiecte

suprimat — vor supraviețui dacă iau în seamă toate

corectări — obligațiile și le respectă. Desigur, gestionarea

suprimat cuvinte — ~~cărților și a~~ seriilor necesită un control financiar

același corp — al acțiunii lor, chiar anumite reorientări ; într-adevăr,

cu drepte — doar *inovația* – rațiunea de a fi a editorului – rămîne

cu italice — legată de sensul dialogului, de capacitatea sa de a

cu majuscule mici — asculta autorii. Și publicul, unul din domeniile

redus interlinierea — majore ce trebuie explorate, căci uimește faptul că

mărit interlinierea — anchetele care îl privesc rămîn parțiale.

creat spațiu — În domeniul vast al cercetărilor referitoare

redus spațiu — la economia editării, trebuie analizate sectoare întregi.

spații regulate — Istoricii contemporani ne-au lămurit și au demistificat

un rînd liber — multe discursuri, mai mult sau mai puțin legendare.

retras — Culmea ar fi neputința noastră de a lumina la fel de

creat aliniat — viu vremurile în care trăim. Se creează un adevărat

anularea corectării — paradox : ~~marjele~~ pe profit la edituri sînt dintre cele

cu minuscule — mai ~~MICI~~, comparativ cu multe sectoare de activitate

inversare cuvinte — comercială și industrială. impozite După, se află în

inversare litere — jur de 3–5%. Or, se știe că procentul băncii

inversare rînduri — rămîne : indiferent că e vorba de editori tineri sau

este mai avantajos... Totuși fascinația editării

continuare text de mari grupuri care sporesc cumpărările și
suprimat și lipit acumulările. Dacă, uneori, rezultatele holding-urilor
cu negre sînt peste de aceste cifre, ele se datorează adesea
mutat presei, publicității sau anexe sectoarelor de
suprimat spațiu activitate. Cartea încarnează o valoare miracol cu
în rîndul precedent dublu sens... Ceea ce rămîne mai îngrijorător e
în rîndul următor absența inovațiilor în editare. Ea își perpetuează
aliniere (ieșit) dorul de viață. Din partea creatorilor, se
aliniere (retras) speră un suflu nou. Poate e încă prea devreme pentru
pe pagina următoare a-i ghici începuturile într-atît a fost de rapid efectul
cu majusculă devastator (și benefic) al imaginii.
1 septembrie 1992.

Extras din *Les Sciences de l'écrit, Économie, bibliologie de l'édition contemporaine, op. cit.*

Termene şi întîrzieri

Multe întîrzieri împiedică planning-ul editorial. Cele ale autorului au cauze nenumărate, iar inventarul accidentelor nebănuite ar merita să fie scris de Prévert sau Pérec !

Editorii cei mai experimentați descoperă la nesfîrşit că dura realitate şi imaginația bogată a autorilor reînnoiesc fără încetare motivele invocate. O carte promisă unui editor concurent – care ar fi putut oferi un avans mai consistent – reprezintă o cauză mai puțin respectabilă decît scrupulele unui scriitor care îşi rescrie şi îşi modifică întruna cartea. Poate că, într-o zi, editorul va descoperi în *Jurnalul* acelui scriitor chinurile, remuşcările şi neliniştile sale, consemnate cu minuțiozitate şi va aprecia mai bine amploarea sarcinii. Sau poate va afla că scriitorul s-a plictisit de proiectul său şi nu a avut curajul să o spună.

Unul dintre cele mai frecvente motive de întîrziere rămîne incapacitatea unor autori suprasolicitați de a refuza o comandă. Viitorul li se pare prea nesigur pentru a-şi asuma un asemenea risc. În plus, solicitarea unui (nou) editor este pentru orice autor un semn de recunoaştere şi o plăcere la care nu renunță. Fiecare autor, dacă nu semnează cu nepăsare contractul cc-i fixează data de predare a manuscrisului, se împacă astfel atît cu conştiința, cît şi cu programul său, sperînd să respecte termenele.

În mod paradoxal, romancierul sau omul de ştiință, jurnalistul sau eruditul – fără ca nici o statistică să o fi putut stabili – se găsesc în situații similare : aproximativ o treime dintre ei vor depăşi întîrzierile acceptabile.

Pentru orice lucrare colectivă sau de colaborare este indispensabil să se țină o evidență precisă a datelor de predare a articolelor. O somație adresată autorului întîrziat, la cîteva zile după data prevăzută în contract, este foarte importantă şi va permite eventual editurii să anuleze acordul. Fără a dori această ruptură, editorul va trebui să vadă data limită de predare dincolo de care publicarea ar fi compromisă.

Prea mulți autori cred că editorul a menționat o dată luînd în calcul o perioadă de siguranță, iar această convingere e întărită – în mod paradoxal, cînd autorul are o adevărată experiență cu editurile – prin încetineala cu care se realizează unele cărți. Autorul nu îşi imaginează (sincer) diversitatea şi amploarea muncii editoriale.

Să nu întunecăm acest tablou invocînd cîteva cazuri rare de autori pe care vinovăția îi face să se ascundă într-o locuință necunoscută, unde devin de negăsit. Reapar adesea cu o blîndă sau agresivă candoare, la terminarea textului.

Editorul are şi el partea sa de responsabilitate, dar primul motiv de întîrziere invocat nu se află în capul listei din întîmplare. Între acordul verbal privind acceptarea proiectului sau a manuscrisului (se întîmplă la fel pentru o lucrare comandată) şi primirea contractului de către autor, trece adesea prea mult timp

– neglijabil în ochii editorului. În schimb, autorului îi displac aceste prelungiri cc pot atinge mai multe săptămîni sau luni şi cărora li se găsesc sute de explicaţii, de administraţie, de gestiune etc.

Atunci cînd proiectul unei cărţi sau al unei colecţii noi a fost acceptat în întrunirea la cel mai înalt nivel, responsabilul editorial, după primele studii de deviz, are obligaţia de a face să se accepte bugetul definitiv sau contul de exploatare estimativ. Or, într-o editură mare, acest proiect se înscrie într-un program (aglomerat) pe care conducerea generală nu încetează să îl reechilibreze. Între acordul iniţial şi „unda verde" definitivă care dă *quitus* editorului, sînt necesare uneori cîteva săptămîni sau luni.

Autorul s-a declarat disponibil pentru asumarea acestei munci şi prea numeroşi sînt responsabilii de ediţie care au tendinţa supărătoare de a nu mărturisi deschis dependenţa lor faţă de instanţele superioare, de parcă li s-ar diminua funcţia extrem de importantă. Prinşi în vîrtejul producţiei, acest timp de stagnare li se pare normal, iar dorinţa lor de colaborare cu autorul e de înţeles. Editorul mai ştie că, o dată hotărîrea luată, va trebui recuperat timpul pierdut. Sarcina sa e grea, dar îi revine luarea în seamă a acestei percepţii a timpului pierdut. A sugera autorului să scrie o scrisoare celui ce ocupă funcţia cea mai înaltă în editură poate fi un paliativ. Doar tăcerea, cu secretariatul ca intermediar, este fără scuză.

Alte cauze de întîrziere în cursul realizării : acceptarea manuscrisului a suscitat rezerve şi contralecturi ; operaţiile de revizuire, de tehnoredactare a manuscrisului, în cazul unui volum mare, au depăşit cu mult prevederile. Sau, pentru o carte ilustrată, dosarul iconografic a necesitat o totală reorientare. Fără a uita cazul operelor colective, al lucrărilor de colaborare în care echilibrul părţilor necesită o atenţie sporită, mai ales dacă textele sînt predate într-o relativă dezordine ce a împiedicat pregătirea de texte indispensabile de legătură sau conceperea, după constatarea lipsurilor, a unor suplimente necesare de informaţii.

În sfîrşit, nu se întîmplă rar ca editorul să-şi schimbe formula editorială, atît de uşor pentru el, încît uită să-l prevină pe autor ! Nu se poate stabili un catalog al surselor de întîrzieri, din cauza accidentelor care abundă.

Planning-ul editorial

Orice planning stabileşte totalitatea operaţiilor ce trebuie realizate într-o perioadă determinată, iar observaţiile dinainte fac simţită fragila instabilitate din domeniul editorial. Dar nimeni nu se poate lipsi de planning.

Profesionalismul unui responsabil editorial se afirmă în acest exerciţiu previzional, în acest decont în sens invers, mereu cu obstacole, pentru că, dacă la

început termenele par confortabile, cartea pare adesea în pericol pe la jumătatea drumului. Multor echipe editoriale le face plăcere o asemenea provocare şi ele se mobilizează mai eficient cînd miza e clar compromisă... şi vitală. Zilele se prelungesc, week-end-urile sînt dăruite cu generozitate şi de către unii, şi de către alții, rugămințile adresate autorilor şi colaboratorilor sînt mai insistente. Iar apelul la curieri, de mai multe ori pe zi, sporeşte riscurile de pierderi !

Şedința de producție

Şedința de producție, care aduce laolaltă în fiecare săptămînă (sau la două săptămîni) echipa editorială şi producția, permite aprecierea fazei în care se află lucrările şi a ceea ce Montaigne numea „dificultățile ce survin". Pentru cărțile grele, se va aduce un omagiu tipografilor care iau în calcul fără încetare, cu o bunăvoință sigură, „derapajele" şi care propun mereu soluții de schimbare sau de salvare.

Accesele de furie contribuie la succes ; sînt chiar necesare pentru catharsis-ul editorial. De multe ori, după şedință şi în particular, responsabilul editorial îi va invita pe cei care s-au înfruntat la o examinare a conflictului, iar talentele sale diplomatice vor devia sursele disputei înspre propria persoană. Îi este necesară o formă de imunoterapie...

Fiecare tip de lucrare, în funcție de complexitatea sa, are nevoie de un planning diferit. Fericit e editorul de romane sau eseuri care tună şi fulgeră împotriva autorilor, corectorilor şi culegătorului ! În cel mai rău caz, planning-ul său nu va dezvălui decît un du-te-vino de tipare de probă, prost conduse. În schimb, responsabilul unei publicații enciclopedice cu o mulțime de autori, desenatori, fotografi, cartografi şi paginatori, se va confrunta cu aceleaşi dificultăți ca şi tipograful care coordonează atîția furnizori şi activități diverse.

Cine nu a încercat să consemneze pe un „document unic" totalitatea operațiilor ? La utilizare, acest document devine repede impracticabil din cauza cazurilor atipice ce se succed şi duc la supraîncărcarea cu corecturi a coloanelor destinate lipsurilor, schimbărilor, înlocuirilor, procedurile diferite. Documentul devine rapid ilizibil ; de aceea, e preferabil să se stabilească :

- *un document pentru manuscris şi culegere*, pe care responsabilul de carte îl va urmări zi de zi ;
- *un document pentru iconografie*, deschizînd o rubrică pentru fiecare tip de ilustrație (schițe, desene, scheme, fotografii, hărți etc.), care va fi atribuit grafi-cianului, ce se ocupă de comenzi, de recepția lor, de corecturi şi controale, în legătură cu iconograful ;

• *un tabel*[1], care prezintă totalitatea paginilor duble. Acest tabel, realizat cît se poate de mare pentru ca toate tipurile de ilustrații și de indicații să fie lizibile, va menționa și eventualele coli de tiraj alb-negru/color. Un cod de culoare, cu legendă, pentru a permite oricui să se descurce, va arăta etapele succesive ale paginării, gravării, primirii și corecturii, pînă la bun de filmat în pagină. La prima vedere, apar lipsurile...

În cele mai mari edituri, a fost creat uneori un post de coordonator, interfață între sectorul editorial și producție. Dar această funcție nu trebuie să ducă la un transfer de responsabilitate de la echipă la acest colaborator, ceea ce ar mări numărul ședințelor de lucru. Instruirea sa în materie de producție trebuie să fie bună și e indispensabil ca el să fi participat un timp în mod activ la realizarea cărților și a seriilor. Dacă a lucrat după asemenea modele, va înțelege mai bine „mecanica editorială", care se supune cu greu oricărei logici prea riguroase. Atîtea intervenții extraordinare dejoacă liniile de conduită exemplare !

De asemenea, excelenți colaboratori externi, care lucrează perfect singuri și sînt chemați deodată să se integreze într-o echipă, pot întîmpina reale dificultăți de a accepta acest flux de obligații, de urgențe neîncetate, într-un cuvînt acest amestec de inițiative și de supunere față de o instabilitate permanentă. Alte treburi și edituri îi solicită.

Invocarea întîrzierilor e atît de obișnuită, încît nimeni nu mai e așa de atent la ele. Atîtea cărți au avut parte de întîrzieri și au apărut la timp, încît sfîrșești prin a afirma o încredere fără margini. Nu o dată, apelul indispensabil la colaboratori externi (neprevăzuți în buget) salvează situația, știindu-se că o parte dintr-un timp prețios va fi necesar inițierii nou-veniților.

Această dorință de depășire, de provocare permanentă are virtuțile ei. Îi mobilizează și pe unii, și pe alții, dar trebuie multă perspicacitate pentru a simți în ce moment soluția pare nerealistă. Căci este esențial să se anunțe destul de devreme conducerea, serviciul comercial și publicitatea în legătură cu o derivă, fie pentru a amîna cu o săptămînă sau două punerea în vînzare, fie pentru a amîna în consecință data publicării. Pentru o carte importantă, așteptată, decizia e cu atît mai greu de luat ; dar această adoptare curajoasă a unei poziții e indispensabilă. Unii responsabili se resemnează atît de tîrziu, încît anunțul amînării surprinde pe toată lumea.

După furtună, va fi important să se reunească echipa și să se analizeze cauzele „derapajelor". Orice eșec are valoare de exemplu. Chiar dacă fatalitatea

[1] Denumit *flow-chart* de editorii anglo-saxoni.

pare a fi adunat o sumă de motive diverse, descoperirea lor ține de instruire, de o punere în gardă necesară pentru viitoarele lucrări.

De asemenea, analizarea prețului de cost definitiv, comparat poziție cu poziție cu devizul, va fi o operație uneori crudă, dar esențială. Ea va duce, pe viitor, la luarea în calcul a impreciziilor procedurilor, a greşelilor de conducere editorială, la pregătirea mai temeinică a devizelor, la tragerea de învățăminte din subevaluări. Chiar, ca pentru timpii de realizare, la gîndirea unei formule editoriale mai lejere pentru volumele ce vor urma.

Ilustrațiile

Nu se vor compara constrîngerile şi procedurile necesare ilustrării unei cărți cu cîteva zeci sau sute de documente şi fotografii, cu albumul pentru copii încredințat unui creator, ilustratorul. Între aceste extreme se află multe formule mixte care combină talentele diverşilor specialişti şi editori.

Vom analiza la început problemele legate de cărțile ce reproduc documente existente (gravuri, desene, fotografii, arhive istorice etc.).

1. CĂRȚI ILUSTRATE CU DOCUMENTE ŞI FOTOGRAFII

Iconografia : alegerea autorului sau a editorului ?

• În multe cazuri, autorul dă o listă foarte precisă de documente, esențiale pentru înțelegerea textului ; editorul a acceptat principiul şi prețul. Dar numărul de originale alb-negru/color definitiv ales este compatibil cu devizul ? Dacă se dovedesc necesare reduceri, va fi nevoie de multă diplomație pentru a anunța acest lucru autorului... pentru a reduce şi reorganiza cu el un plan de ilustrare coerent.

Alți autori nu arată decît un interes relativ iconografiei : experiențele anterioare de editare i-au convins că solicitarea unui plan de ilustrare de către editor e pur formală şi că doar acesta din urmă are un cuvînt de spus. În sfîrşit, oricît de surprinzătoare ar fi o asemenea rezistență, unii autori refuză din principiu imaginea, de parcă această interferență le-ar altera textul.

• În alte cazuri, doar editorul are inițiativa ilustrării şi împărtăşeşte de la început această dorință autorului. Va nuanța un astfel de dictat şi va invoca rațiuni economice, estetice, recunoscîndu-i, în general, autorului un „drept de examinare" a ultimei selecții. Ceea ce pare o măsură de prudență minimă.

Desigur că, paradoxal, absența autorului facilitează sarcina : astfel se întîmplă cu reeditările de texte (artă, istorie, ştiință etc.) în care o nouă ilustrare pune față în față trecutul şi prezentul. Alt caz frecvent, cel al lucrărilor de colaborare : doar responsabilul editorial are o viziune de ansamblu asupra cărții, a echilibrelor necesare şi va stabili variantele pentru fiecare articol.

Există şi diferențe de apreciere între autor (care are o viziune ştiințifică), responsabilul editorial şi, ultimul „obstacol", paginatorul sau graficianul care e uneori mai preocupat de efectul estetic. Dar, înainte de toate, verificarea autenticității unui document artistic sau istoric (mai ales) reprezintă pentru iconograf o obligație imperativă. Toți cei care colaborează la conceperea unei

cărți vor veghea permanent la aceasta. Chiar și un autor de mare cultură poate să nu cunoască întotdeauna exhaustiv iconografia.

Primele intervenții ale iconografului

Am trasat deja profilul și rolul iconografului, dar vom încerca să lămurim mai bine participarea sa la munca echipei editoriale.

Între solicitarea și predarea definitivă a documentelor, iconograful se va izbi de realități dure. Sursele cele mai promițătoare[1] (biblioteci, instituții, societăți publice sau private etc.) vor dezamăgi uneori. Sau, în ciuda unor solicitări succesive, muzeele din provincie sau din străinătate nu vor răspunde deloc sau vor expedia Ektacromuri mediocre. Ultima selecție judicioasă va implica unele compromisuri.

Pentru anumite subiecte și teme, chiar consultarea fondurilor celor mai bune agenții fotografice sau ale fotografilor independenți asigură rezultate inegale, de la extremă bogăție la o sărăcie de neînțeles.

Economia iconografiei

Baremele de reproducere de la agenții sau fotografi sînt ridicate, iar poziția „iconografie" reprezintă adesea o parte importantă din bugetul cheltuielilor fixe. A spune că iconografia e de multe ori o treime din cheltuielile de întreprindere nu are sens ; această proporție este analizabilă de la caz la caz.

În funcție de formatele de cărți și de reproduceri, în funcție de tiraje și de categoriile de cărți, aceste bareme variază foarte mult, iar consultarea/negocierea directă este singura sigură.

Alte documente au un preț mai mare, căci cumulează mai multe drepturi de reproducere (pe lîngă anumite fotografieri dificile și deci mai scumpe, să amintim drepturile muzeelor franceze și străine, ale instituțiilor, ale colecționarilor, fără a uita sumele datorate societăților de percepere a drepturilor pentru operele de artă protejate.

Să menționăm că există acorduri între anumite edituri și agenții (sau fotografi) care stabilesc tarife preferențiale „pe cantități" ; iconograful va fi mai mult sau mai puțin obligat să le aleagă.

Totuși, orice iconograf experimentat subliniază că tarifele oficiale sînt negociabile...

[1] Deși publicată într-o colecție destinată bibliotecarilor, *Les Images dans les bibliothèques, op. cit.*, va fi de un mare ajutor pentru orice editor sau documentarist-iconograf.

Diverse etape şi obligaţii ale căutării

Din diverse motive, selecţia originalelor se face adesea în mai multe rînduri, pentru dosarele dificile. Ea devine mai complexă dacă autorii şi-au predat textele în tranşe succesive, *nu întotdeauna în ordine*... Şi iconograful e obligat deci să cîştige un timp preţios începîndu-şi fără întîrziere căutările.

Să nu uităm că fotografii şi agenţiile impun un termen de împrumut al originalelor, care, dacă e depăşit, impune perceperea unor „drepturi de păstrare". Pentru a evita acest lucru, editorul nu poate aştepta constituirea dosarului definitiv şi trebuie să organizeze fără întîrziere şedinţe pentru selecţie, la care va participa eventual şi autorul. Or, disponibilitatea acestuia este adesea împiedicată de imperative obligaţii de participare la colocvii, congrese şi seminarii, care duc la amînări şi la depăşiri de termene. Dar să nu-i copleşim pe autori ; întîrzieri interne, datorate altor cărţi considerate dintr-o dată prioritare sau unor nereguli din cadrul echipei editoriale au aceleaşi efecte perturbatoare.

Riscurile deteriorării sau pierderii originalelor

Manevrarea unor asemenea dosare este problematică, deoarece un Ektacrom trece prin mîinile multor colaboratori, de la primele întîlniri pentru selecţie pînă la returnarea originalului respectiv la agenţie.

Iconograful trebuie să ţină o evidenţă riguroasă a documentelor încredinţate responsabilului editorial şi să înregistreze ieşirile/intrările succesive.

Cazurile de pierdere, de zgîriere, nu sînt rare, însă orice editură care utilizează un număr de dosare importante trebuie să se asigure. Condiţiile impuse de companiile de asigurări sînt extrem de variabile şi pot fi justificate pentru dosarele importante ; în schimb, despăgubirile pretinse de agenţii sînt foarte precise.

La predarea unor documente excepţionale, se va cere fotogravorului să examineze Ektacromurile pentru a evita orice contestaţie în caz de deteriorare.

Să adăugăm că gravura pe scanner va impune fotogravorului îndepărtarea măştilor, apoi puncrea lor la loc fără greşeală, ceea ce iconograful va trebui să verifice, fără a uita să examineze starea Ektacromurilor sau diapozitivelor, pentru a semnala fără întîrziere orice zgîriere, pată sau alt defect.

În ceea ce priveşte furtul, se întîmplă rar să fie vizate documentele provenind de la agenţii, ci mai degrabă colecţiile amatorilor. Lipsa de prevedere a unor responsabili de ediţie este, în această privinţă, de neiertat. O sută de piese de neînlocuit pot fi încredinţate astfel neglijent unui curier extern !

Codul uzanțelor (al fotografilor) și societățile de percepere a drepturilor

Relațiile între fotografi, agenții și edituri au la bază un cod al uzanțelor, semnat prima oară în 1976, corectat și ratificat în martie 1979 și, încă o dată, după mai mulți ani de negocieri, în mai 1991. Lectura sa integrală este obligatorie pentru a proteja contra oricărei depășiri de buget neprevăzute, căci optimismul înrădăcinat al editorului tinde întotdeauna să-i amintească dispoziții pe care el le consideră (în aparență) favorabile.

Acest text este important și pentru respectarea procedurilor (obiect a numeroase litigii), definirea convențiilor ce acoperă numeroase cazuri particulare și, pe plan strategic, pentru drepturile anexe și derivate, printre care, în primul rînd, cele ale coeditărilor și coproducțiilor. În ce moment, de exemplu, va trebui editorul să decidă în privința obținerii drepturilor pentru una sau mai multe limbi străine sau să încerce drepturile mondiale ?

Aceleași întrebări privesc societățile de percepere a drepturilor artiștilor plastici, arhitecți, gravori etc. (vezi ADAGP și fosta SPADEM).

Măsuri de precauție pentru legendele ilustrațiilor : atingere la viața privată

Redactarea legendelor, în funcție de natura publicației, poate avea la bază diverse surse : în multe cazuri, dacă e vorba de simpla identificare a documentelor, o propune iconograful. Unii autori (sau edituri) fac adesea modificări sau completări. Dacă intervine autorul, este recomandabil ca responsabilul lucrării să acorde întreaga atenție acestei redactări, realizate adesea în grabă, în faza finală a paginării.

Dreptul persoanei la propria imagine, mai ales, determină prudență de îndată ce intră în discuție protejarea vieții private, căci o pretinsă toleranță „nu poate face să se aibă prea multă încredere nici în renunțarea la dreptul persoanei asupra propriei imagini, nici în asimilarea vieții sale private cu viața sa publică"[1].

André Bertrand previne în mod judicios : „Dreptul la imagine este absolut și nu poate fi încălcat prin invocarea toleranței de care au dat dovadă persoanele în cauză sau prin faptul că persoana a acceptat să se fotografieze de bunăvoie"[2]. Comentariul articolului 368 din noul Cod penal este explicit : „Fixarea imaginii unei persoane aflate în viață sau decedate este interzisă fără autorizarea prealabilă din partea celor care au puterea să o acorde, protejarea vieții private persistînd și după moarte". În 1996, anumite persoane rănite cu ocazia atentate-

[1] Frémond (P.), *Le Droit de la photographie*, Paris, Dalloz, 1973.
[2] Bertrand (André), *Le Droit d'auteur et les droits voisins*, Paris, Masson, 1991.

lor teroriste au acționat în justiție ziarele care au reprodus fotografii ale rănilor lor și au obținut despăgubiri.

Să adăugăm că, fără a fi defăimătoare, o legendă (la fel ca un pasaj din carte) poate fi considerată nepoliticoasă sau jignitoare prin subiectul reprezentat. Într-un asemenea caz, editorul va fi în general condamnat la despăgubiri.

Să observăm totuși că „jurisprudența admite fotografiile scenelor de pe stradă, ceremoniilor sau evenimentelor, chiar dacă fotografia astfel făcută reproduce întîmplător chipul unui trecător, dar, evident, cu condiția ca utilizarea fotografiei să nu poată aduce nici un prejudiciu modelului astfel fotografiat în mod involuntar și să nu privească viața sa trecută"[1].

Să amintim, în sfîrșit, că proprietarul unui bun se poate opune oricărei reproduceri fotografice a pieselor sale de colecție, a locuinței și proprietății private etc. Tot la fel, arhitectul sau deținătorii drepturilor asupra lucrărilor sale.

Pentru lucrările despre pictură sau sculptură, orice contestare a autenticității unei opere (de exemplu, observația restrictivă „atribuit lui...") trebuie judicios cîntărită.

Proprietarul operei – chiar dacă ea aparține domeniului public – se poate prevala de drepturile sale, argumentînd că legenda respectivă îi depreciază bunul și constituie deci un prejudiciu financiar.

Administrarea dosarelor

Un iconograf experimentat participă la luarea tuturor deciziilor, la toate nivelurile. Îi revine și o sarcină de administrare, de negociere asupra aplicării tarifelor și condițiilor pe care *Codul uzanțelor* amintit mai sus le detaliază. Înainte de încheierea paginării și gravării, i se cere adesea iconografului un control al prețurilor prevăzute în deviz.

Pe una dintre ultimele pagini va figura și „copyright-ul fotografiilor", în care cea mai mică eroare de atribuire va duce la riscul plătirii de despăgubiri.

Dacă a fost imposibilă identificarea sursei unei fotografii, editorul trebuie să menționeze că drepturile sînt rezervate (cu mențiunea DR) ca dovadă a bunei sale credințe. Și, dacă fotograful sau deținătorul drepturilor sale se prezintă, drepturile vor trebui plătite, iar în caz de reeditare, trebuie indicat proprietarul. Este cazul frecvent al fotografiilor de colecționari privați, puțin cunoscuți, care au constituit un fond greu sau deloc identificabil.

Se va interzice categoric utilizarea (prea frecventă) a mențiunii DR pentru documentele preluate sau gravate direct după cărți străine.

La scurte intervale de timp după publicare, expedierea probelor (sau cărților) justificative deținătorilor drepturilor va preceda returnarea fotografiilor

[1] Frémond (P.), *op. cit.*

reproduse, apoi controlul facturilor de la agenții, de la fotografi, și ordinele de plată. Cu un program de gestiune pe microcalculator, aceste operații sînt efectuate rapid.

Aceste ultime intervenții creează probleme cu *iconografii independenți*, care consideră adesea că participarea lor se încheie o dată cu furnizarea ultimelor documente solicitate. Or, între acceptarea acestor documente și publicarea cărții trec mai multe luni, chiar un an sau doi. Cine va urmări atunci dosarul ?

În scrisoarea-contract între acești independenți și editură, pentru una sau mai multe lucrări, editorul poate menționa că vor fi obligați să asigure *toate* formalitățile administrative (și, în funcție de caz, returnarea documentelor). Dar dacă apar nereguli sau întîrzieri, editorul va fi singurul răspunzător.

Pe treapta cea mai înaltă a profesiunii, se află cîțiva documentariști-iconografi care pot fi identificați cu cercetătorii : adevărați trimiși speciali pe lîngă organismele științifice, culturale sau politice, ei sînt colaboratori externi. Își mai pot oferi editurile sprijinul lor ? Cu regret, vom concluziona că participarea lor devine tot mai aleatorie, ceea ce e paradoxal într-o epocă în care tinde să se impună primatul imaginii. Dar tocmai această desfășurare de imagini nu dă oare sentimentul fals al unei abundențe ușor de stăpînit ?

Adevărata dezbatere se situează poate altundeva : publicul, chiar cel mai avizat, este atît de sensibil la descoperirea de documente rare ? Între o gravură cunoscută, frumoasă, și o gravură inedită, dar mai puțin atrăgătoare, cine ghicește cît timp a durat descoperirea celei din urmă ? La fel, între o fotografie provenind dintr-o colecție privată, cvasiinedită, și un document de agenție, cine discerne noul aport ? Un număr infim de cititori.

Să mai amintim că editarea de opere grafice anonime poate pune unele probleme : astfel s-a întîmplat cu *Afișele din mai 68*, dintre care nici unul nu era semnat. După publicarea lucrării de către Tchou, mai mulți studenți de la Atelierul de arte frumoase au revendicat paternitatea fiecărui afiș adresîndu-se unui avocat, iar interdicția de a reedita lucrarea a prevalat *de facto*, în ciuda acordului editorului de a le atribui drepturi. Dorința lor era de a publica ei înșiși o culegere mai completă, dar le-a trebuit atîta timp pentru a se înțelege încît această culegere a apărut peste luni de zile și nu a avut succesul sperat. *Instant books* au, prin definiție, o viață scurtă.

Într-un viitor apropiat, toți iconografii vor interoga *on-line* băncile de imagini și vor dispune de sute de CD-ROM-uri și CD-I-uri pentru principalele surse din toată lumea. Deja, mai multe agenții franceze și străine își transmit prin Numeris documente alb-negru și color.

Preluarea de la distanță a imaginilor va permite de asemenea utilizarea lor în direct pe ecranul de paginare, apoi operarea tot *on-line* a gravării... pe placă sau pe un suport nou.

Reutilizarea documentelor gravate

Din motive de economie, editorul doreşte uneori reluarea ilustraţiilor. Dacă producţia a ales o „fotogravură tradiţională", ca are în general un set de filme negative ale cărţii. Cu o variaţiune de format, posibilă pînă la + sau – 10–15%, se pot obţine pozitive fără scăderea calităţii.

În schimb, fotogravura digitizată prezintă avantajul imens al micşorării / măririi aproape fără limite sau fără scăderea calităţii. Diminuarea costurilor corespunde aproximativ la 2/3 din gravură (de verificat cu şeful de producţie, caz cu caz). După negocierea (simplificată) cu agenţia fotografică, poate fi aplicată o reducere la drepturi.

Dacă dosarele de ilustrare a cărţilor în cauză şi cele ale producţiei sînt la zi, cîştigul de timp pentru o asemenea reluare nu va fi neglijabil.

Dăm mai jos textul *Codului uzanţelor în materie de ilustrare fotografică*.

CODUL UZANȚELOR ÎN MATERIE DE ILUSTRARE FOTOGRAFICĂ[1]

CAPITOLUL I

Principii : Reproducere și reprezentare. Responsabilități. Legende și referințe

11. REPRODUCERE ȘI REPREZENTARE

111. Obligații ale fotografilor și ale agenților lor

Fotografiile sînt oferite special de către fotografi sau de către agenții lor* în scopuri de reproducere și de reprezentare[2] ; aceștia garantează editorului, cu excepția cazului unei utilizări prejudiciabile sau defăimătoare la adresa unei persoane fizice sau morale, că nici un obstacol nu se opune reproducerii sau reprezentării.

În cadrul legii din 17 iulie 1970, fotograful* este răspunzător față de persoanele fotografiate în documentul furnizat. El se angajează să indice orice trucaj și fotomontaj ce include persoane.

112. Obligațiile editorilor

Fotografiile sînt oferite în vederea reproducerii și reprezentării pentru o lucrare anume și nu pot fi transmise nimănui fără acordul expres al autorului sau al agentului său.

Intră în sarcina editorului să obțină drepturile de proprietate intelectuală asupra operelor reproduse.

Cu excepția dispozițiilor privitoare la edițiile derivate și a traducerilor realizate de un al treilea editor, prevăzute la articolele 31–35, este interzisă cedarea, oricui și din orice motiv, a duplicatelor, peliculelor sau materialelor de reproducere înregistrate la editor fără autorizarea prealabilă a fotografilor* și acordul de plată a drepturilor. În caz de nerespectare a acestei reguli, editorii vor fi considerați răspunzători pentru toate consecințele ce pot apărea de aici.

* Asteriscul va indica de fiecare dată că trebuie să se citească : „fotograful(ii) *sau agentul (agenții) săi (lor)*".

[Să precizăm că agentul e frecvent agenția fotografică. NDLR.]

[1] Disponibil la SNE și la organizațiile profesionale ale fotografilor și agențiilor fotografice semnatare.

[2] Amintim, conform *Codului proprietății intelectuale*, că „reprezentarea constă în comunicarea operei către public printr-un procedeu oarecare", în special prezentarea și proiectarea publică și transmiterea într-un loc public a operei teledifuzate, ca și teledifuzarea.

12. DREPTURILE PERSOANELOR FOTOGRAFIATE

121. Responsabilitatea editorului

Editorul, alegînd paginarea textului ce însoţeştc imaginile, este singurul răspunzător faţă de persoanele fotografiate atunci cînd textul sau contextul sau legenda, alta decît cea furnizată dc autor, se consideră a le aduce prejudicii[1]. În plus, orice falsificare sau trucaj e interzis.

122. Fotografiile cu utilizare restrînsă

Unele documente nu pot fi reproduse decît împreună cu o legendă sau cu un text în legătură cu care fotografii* trebuie să ia măsuri de precauţie faţă de persoanele fotografiate.

Este vorba în special de personalităţile politice şi artistice, de fotografiile care arată spectacole şi opere de artă. Restricţiile de utilizare fiind valabile pentru fiecare reproducere, acordul prealabil al fotografului* este necesar pentru o altă lucrare.

13. LEGENDE-REFERINŢE

131. Legendele

Fotografii* sînt conştienţi că fotografiile nu pot fi reproduse fără legendă precisă şi că trebuie făcut un efort de informare în acest sens. De aceea, ei se angajează să vegheze cu atenţie la precizia şi exactitatea localizării, datării, identificării elementelor atît umane cît şi geografice şi diverse din fotografii. În plus, se va avea grijă la identificarea personajelor principale şi importante în cazul fotografiilor de la evenimente publice.

Data fotografierii însăşi va fi comunicată la cerere, fiind de la sine înţeles că fotografii* se străduiesc să o indice automat pe fotografiile actuale.

Atunci cînd editorul va oferi dovada faptului că o legendă e eronată, va putea cere autorului* abandonarea dreptului de reproducere.

132. Referinţele

Pe de altă parte, editorii se angajează să vegheze la fel de atent ca numele fotografului, urmat, dacă e cazul, de cel al agentului său, să figureze alături de documentul reprodus sau într-un tabel de ilustraţii, realizat pagină cu pagină şi fără ambiguitate.

În caz de semnătură incompletă, neidentificabilă sau eronată, fotograful* va putea cere o despăgubire, sub forma unei majorări cu 50% a drepturilor. Pentru

[1] În ceea ce priveşte dreptul persoanei asupra propriei imagini, *cf.* „Măsuri de precauţie pentru legendele ilustraţiilor".

absență totală de semnătură, această despăgubire va ajunge la 100% din drepturi, în afara tuturor celorlalte mijloace.

CAPITOLUL II

Formulare-contract. Natura documentelor. Cheltuieli de gestiune. Drepturi de păstrare. Pierdere și deteriorări

21. DOCUMENTARIȘTII

În cazul angajării de către un editor a unui document independent de editură, va trebui predată fotografului* o scrisoare de acreditare ; această scrisoare va preciza numele și obiectul lucrării pentru care el are nevoie de fotografii.

22. FORMULARE-CONTRACT PENTRU FOTOGRAFI*

221. Descrieri ale fotografiilor oferite

Fotografii* nu vor putea livra fotografii editorilor decît dacă acestea sînt însoțite de un formular-contract detaliat.

Pe formularul-contract, va trebui descrisă fiecare fotografie, pentru ca fiecare dintre ele să poată fi clar identificată (subiect, format, natură, numele fotografului, eventual nr. intern).

222. Natura documentelor oferite

222.1. Definirea documentului de bază

Documentul de bază este fie un original, fie un document cu valoare de original, fie un document a cărui păstrare abuzivă este prejudiciabilă fotografului*. Formularul-contract trebuie să permită identificarea naturii documentului.

222.2. Duplicate

În cazul în care fotografii* furnizează duplicate, vor trebui obligatoriu să-l anunțe pe editor. Această caracteristică va trebui să figureze pe formularele-contract și pe fotografia însăși sau pe masca sa.

Nerespectarea acestei clauze îl autorizează pe editor să pretindă abandonarea unei jumătăți din drepturile de reproducere corespunzătoare.

222.3. Probe alb-negru originale

Probele alb-negru cu mențiunea „document original" sau „document de bază" se supun regulilor documentelor de bază (paragrafele 233 – 234 – 251).

223. Documente excepționale

Un document excepțional, așa cum e definit de autor sau de agentul său, este o fotografie de o indiscutabilă raritate. Nu e posibilă nici o pretenție la drepturi mai mari pentru asemenea documente decît dacă editorul este prevenit printr-o mențiune pe formularul-contract și, dacă se poate, pe fotografii sau pe masca lor.

224. Condiții generale enunțate pe formularul-contract

Condițiile generale ale fotografului* enunțate pe formularul-contract de predare a documentelor nu angajează răspunderea editorului decît în măsura în care ele se conformează dispozițiilor din prezentul protocol.

23. CHELTUIELI DE GESTIUNE. DREPTURI DE PĂSTRARE A DOCUMENTELOR DE BAZĂ

231. Editorii recunosc fotografilor* principiul unei facturări cu titlul de cheltuieli de gestiune și de drepturi de păstrare a documentelor de bază.

232. Dreptul de bază utilizat pentru calcularea cheltuielilor de gestiune și a drepturilor de păstrare este egal cu dreptul de reproducere a sfertului de pagină color, în prima tranșă din categoria lucrărilor cu caracter enciclopedic[1].

233. Cheltuieli de gestiune

Oferirea de către un fotograf* de documente fotografice asigură calcularea unui minim garantat pe lucrare. Noțiunea de lucrare este limitată la un volum pentru cărțile cu caracter enciclopedic.

Acest minim este egal cu 12% din dreptul de bază pe document oferit, începînd cu al 16-lea document. În cazul unei căutări limitate la 15 documente, suma forfetară globală a cheltuielilor de gestiune este egală cu o treime din suma de bază.

Dacă minimul garantat e mai mare decît drepturile de reproducere, 50% din diferență va face obiectul unei facturări cu titlul de cheltuieli de gestiune.

În cazul documentelor pentru coperte, o gratuitate cantitativă pentru care nu se poate factura nici un fel de cheltuială de gestiune, este fixată la 20 de documente. Această gratuitate e limitată la o lună.

234. Păstrarea documentelor de bază

Fotograful* oferă editorului, în vederea alegerii, documentele fotografice o perioadă de trei luni, prelungită la șase luni pentru documentele utilizate, excepție făcînd acordurile speciale.

Peste aceste termene, fotograful* va factura drepturile de păstrare. Acestea vor fi calculate prin metodele prevăzute la 234.1 și 234.2.

[1] Pentru bareme, *cf.* nota 1, p. 466.

Editorul are posibilitatea de a cere realizarea unui duplicat, pe cheltuiala sa. Duplicatul nu poate fi păstrat după expedierea exemplarelor justificative.

Fotograful* trebuie să reclame în scris returnarea documentelor înainte de orice facturare a drepturilor de păstrare.

234.1. Documente păstrate peste trei luni

Documentele neutilizate şi păstrate peste trei luni vor face obiectul calculării unui minim garantat corespunzător la 20% din dreptul de bază pe document.

Dacă minimul garantat depăşeşte drepturile de reproducere, diferența va face obiectul unei facturări cu titlul de drepturi de păstrare.

234.2. Documente păstrate peste şase luni

Documentele neutilizate şi păstrate peste şase luni vor face obiectul calculării unui minim garantat corespunzător la 60% din dreptul de bază pe document.

Dacă minimul garantat depăşeşte drepturile de reproducere, diferența va face obiectul unei facturări cu titlul de drepturi de păstrare.

234.3. Documente neutilizate şi păstrate peste un an

Documentele neutilizate şi păstrate peste un an vor face obiectul unei facturări de 100% din dreptul de bază. Totuşi, dacă editorul nu poate restitui aceste documente într-o perioadă de trei luni, ele vor fi considerate pierdute şi vor fi facturate după cum se prevede la articolul 251.

235. Facturarea cheltuielilor de gestiune şi a drepturilor de păstrare

Fotograful* facturează minimul garantat cel mai mare (233 sau 234), dacă drepturile de reproducere sînt sub acesta.

Facturarea cheltuielilor de gestiune şi a drepturilor de păstrare intervine la facturarea drepturilor de reproducere. În cazul în care documentele oferite nu au făcut obiectul nici unei reproduceri, facturarea cheltuielilor de gestiune sau a drepturilor de păstrare intervine cel tîrziu la un an după oferirea documentelor.

24. RECOMANDĂRI FĂCUTE EDITORILOR LA RETURNAREA DOCUMENTELOR

Documentele trebuie returnate cu măştile lor originale, cu referințele, sau măcar însoțite de măştile inițiale ataşate la cele noi, astfel încît să nu fie posibilă nici o confuzie.

25. DETERIORAREA SAU PIERDEREA DOCUMENTELOR

251. Documente de bază

Atunci cînd documentele de bază au fost fie pierdute, fie deteriorate, adică restituite de editor, dar inutilizabile, ele vor face obiectul unei despăgubiri.

Pentru documentele originale sau documentele cu valoare de originale, această despăgubire va corespunde valorii indicate pe formularul-contract. În lipsa unei asemenea precizări pe formularul-contract, despăgubirea se va fixa la de cinci ori dreptul de bază.

Totuşi, atunci cînd, de comun acord, fotografia va putea fi refăcută de autorul său, ea va fi facturată către editor în condiţiile de reportaj comandat.

252. Documente originale excepţionale

Totuşi, pentru documentele originale excepţionale, poate fi stabilită în prealabil, prin menţionare specială pe formularul-contract, o despăgubire mai mare.

253. Duplicate

În caz de pierdere sau deteriorare a unui duplicat, dacă un duplicat de înlocuire propus de editor nu se acceptă, editorul va datora fotografului* jumătate din dreptul de bază, dacă nu s-a precizat altă despăgubire pe formularul-contract.

254. Termen de reclamaţie

254.1. Deteriorări

Fotograful* nu mai are voie să facă nici o reclamaţie sau să ceară despăgubiri după două săptămîni de la primirea documentelor returnate de editor.

254.2. Pierdere

Fotograful* are un termen de şase luni începînd cu data expedierii exemplarelor justificative, pentru a cere editorului returnarea documentelor ce nu i-au fost restituite, fără de care nu va putea revendica mai apoi editorului despăgubiri pentru pierdere.

CAPITOLUL III

Diferite tipuri de ediţii. Drepturi noi. Scutire de informare prealabilă

31. RETIPĂRIRE – EDIŢIE SIMILARĂ – EDIŢIE ACTUALIZATĂ

Se disting, în cadrul exploatării continue a unei cărţi, următoarele noţiuni :

311. Retipărire

Retipărirea este reproducerea identică a conţinutului unei cărţi, sub aceeaşi prezentare şi cu acelaşi titlu.

312. Ediție similară

Ediția similară este reproducerea identică a conținutului lucrării, indiferent de prezentare, cu același titlu sau cu un titlu diferit.

313. Ediție actualizată

Ediția actualizată este reproducerea conținutului lucrării, indiferent de prezentare, modificată în funcție de condițiile exterioare, datorate mai ales actualității, modificărilor legislative și reglementare și, în general, necesității de a păstra conformitatea cu obiectul său.

Totalul modificărilor rezultate din actualizare nu va trebui să afecteze peste 20% din conținut.

314. Pentru retipăriri, ediții similare și ediții actualizate, editorul va putea reutiliza, fără autorizare sau informare prealabilă, documentele fotografice sau peliculele sau orice alt material de reproducere, cu excepția documentelor destinate a fi din nou folosite pentru copertă.

315. Retipăririle, edițiile similare și edițiile actualizate nu reprezintă ocazia plătirii de noi drepturi, ci a aplicării condițiilor de remunerare aflate în vigoare.

32. EDIȚIILE DERIVATE

321. Ediția derivată este ediția acelciași cărți, indiferent de prezentarea exterioară, realizată de același editor sau de un al treilea editor, avînd acclași titlu sau un titlu diferit și în care totalul modificărilor va afecta 20–50% din text sau 20–50% din numărul de fotografii[1].

Editorul sau terțul va putea reutiliza, fără autorizare sau informare prealabilă, documentele fotografice sau peliculele sau orice alt material de reproducere, cu excepția documentelor destinate a fi din nou folosite pentru copertă.

Această reutilizare în ediția derivată trebuie să facă obiectul unei informări prin expedierea exemplarelor justificative în condițiile prevăzute în prezentul cod. Această informare intră în sarcina editorului care deține dreptul de reproducere asupra ediției derivate.

Această reutilizare va da ocazia plătirii de noi drepturi egale cu 10% din dreptul inițial actualizat, ce intră în sarcina editorului care a obținut drepturile de la fotograf*.

322. Facturarea prevăzută pentru edițiile derivate se aplică fiecăruia dintre elementele unui ansamblu cu același obiect.

[1] Această definiție are aici un sens strict delimitat. Nu se va confunda cu „drepturile derivate", amintite la contractele de editare. NDLR.

33. EDIȚIILE PARȚIALE

Ediția parțială este ediția ce cuprinde o parte din fasciculele unei cărți, fără suprimări sau adăugiri, în același format și cu același titlu principal.

Editorul va putea reutiliza, fără autorizare sau informare prealabilă, documentele fotografice sau peliculele sau orice alt material de reproducere, cu excepția documentelor destinate a fi din nou folosite pentru copertă.

Această reutilizare va da ocazia plătirii de noi drepturi egale cu 30% din dreptul inițial actualizat, ce intră în sarcina editorului care a obținut drepturile de la fotograf*.

34. EDIȚIA NOUĂ

Ediția nouă este ediția al cărei conținut are peste 50% modificări în text sau în numărul de fotografii.

Editorul va putea reutiliza, după solicitarea adresată fotografului*, care va trebui să răspundă în 30 de zile, peliculele sau alte materiale de reproducere.

Această reutilizare în noua ediție trebuie să facă obiectul unei informări prin trimiterea exemplelor justificative în condițiile prevăzute în prezentul cod. Această informare intră în sarcina editorului, care deține dreptul de reproducere asupra noii ediții.

Noua ediție va da ocazia plătirii de noi drepturi egale cu 75% din dreptul inițial actualizat.

Bareme de bază pentru drepturile de reproducere (pentru toate edițiile)[1]

Din 1989, a fost stabilit modul de calcul al drepturilor de autor :

– prin vînzările pentru categoriile A (cărți ilustrate, fascicule, fișe tehnice) și B (școlare) ;

– prin numărul de exemplare tipărite pentru lucrările din categoriile C (cărți a căror paginare e pe coloane și care au minimum 250 de fotografii pe volum) și D (cărți de buzunar și ghiduri cu un format mai mic decît 13×20 cm).

---

35. TRADUCERI

Editorii sînt scutiți de autorizare prealabilă pentru orice traducere, în aceleași condiții ca și pentru edițiile derivate sau parțiale.

[1] Baremele sînt disponibile la SNE și, mai ales, la Uniunea fotografilor creatori (UPC) 12, rue Chabanais 75002 Paris. NDLR.

351. Drepturi pentru Europa şi drepturi internaționale

Suma drepturilor internaționale va corespunde drepturilor pentru Franța înmulțite cu 2,2, iar suma drepturilor pentru Europa va corespunde drepturilor pentru Franța înmulțite cu 1,8.

352. Alte traduceri

Dacă lucrarea este tradusă şi editată într-o limbă străină, fie de către editorul însuşi, fie de către un editor străin, editorul francez, dacă negociază el însuşi cedarea drepturilor iconografice, va trebui să plătească :

a) 60% din dreptul convenit actualizat pentru limba engleză cu Statele Unite ;
b) 50% din dreptul convenit actualizat pentru limba germană şi limba japoneză ;
c) 40% din dreptul convenit actualizat pentru limba engleză fără Statele Unite, limba engleză doar pentru Statele Unite, limba portugheză cu Brazilia ;
d) 30% din dreptul convenit actualizat pentru limba spaniolă şi limba italiană ;
e) 25% din dreptul convenit actualizat pentru limba portugheză fără Brazilia, limba portugheză doar pentru Brazilia, limba olandeză şi limba suedeză ;
f) 20% din dreptul convenit actualizat pentru celelalte limbi.

Reținerile (acorduri fiscale între Franța şi unele țări străine) vor fi scăzute din drepturile datorate atunci cînd nu atrag dubla impozitare.

Procentele prevăzute pentru fiecare limbă pot face obiectul unei renegocieri la cererea uneia dintre părțile semnatare ale prezentului cod.

În cazul în care editorul francez nu negociază el însuşi cedarea drepturilor iconografice, ci furnizează editorului străin suportul material al reproducerilor, va trebui să îl informeze pe fotograf* în legătură cu acest lucru şi să precizeze numele editorului străin. Va fi atunci garantul plătirii de către acesta a drepturilor iconografice.

36. REUTILIZAREA PELICULELOR

Reutilizarea peliculelor într-o altă lucrare necesită autorizarea prealabilă din partea fotografului*, care va trebui să răspundă în 15 zile de la cererea care i-a fost adresată.

Această reutilizare a peliculelor dă ocazia, la publicare, a plătirii de noi drepturi egale cu 75% din drepturile convenite actualizate.

37. REUTILIZAREA DUPLICATELOR

Dispozițiile prevăzute în paragraful 36 (mai puțin reducerea de 25%) se aplică reutilizării duplicatelor realizate de editor conform recomandării din paragraful 234.

CAPITOLUL IV

Dispoziții diverse

41. REPRODUCERE PE UN FORMAT MAI MARE DECÎT PAGINA

Atunci cînd suprafața de reproducere este egală cu o pagină plus un sfert dc pagină, drepturile vor fi cele pentru o pagină plină majorate cu 60% din drepturilc pentru sfertul de pagină.

Atunci cînd suprafața de reproducere este egală cu o pagină plus o jumătate de pagină, drepturile vor fi cele pentru o pagină plină majorate cu 60% din drepturile pentru jumătate de pagină.

Atunci cînd suprafața de reproducere este egală cu o pagină plus 3/4 de pagină, drepturilc vor fi cele pentru o pagină plină majorate cu 60% din dreptul pentru 3/4 de pagină.

Atunci cînd suprafața de reproducere este egală cu o pagină dublă, drepturile vor fi cele pentru o pagină plină majorate cu 60%.

42. PLIANT DE TREI PAGINI

Valoarea drepturilor va fi cea a drepturilor convenite pentru o pagină plină majorate cu 100%.

43. COPERTA

Atunci cînd suprafața de reproducere este egală sau mai mică decît o treime de pagină, drepturile vor corespunde condițiilor convenite pentru o pagină plină din cadrul textului.

Atunci cînd vor fi asamblate mai multe fotografii, plata se va face proporțional cu dimensiunea fiecărei fotografii, în condițiile convenite pentru o reproducere din cadrul textului, majorate cu o treime.

44. COPERTA DUBLĂ (coperta 1, cotor, coperta 4, clape)

Drepturile vor fi cele pentru o pagină de copertă în condițiile convenite majorate cu 60%.

45. REUTILIZARE ÎN ACEEAŞI LUCRARE

O fotografie deja publicată pe copertă şi reutilizată în corpul cărții beneficiază, pentru cea de a doua utilizare, indiferent de format, de o reducere de 50% față de condițiile convenite între părți.

Reutilizarea pentru promovare şi publicitate a cărții va fi plătită prin drepturile care se stabilesc conform prevederilor din paragrafele 472 şi 473.

46. EDITĂRI DE CĂRȚI ÎN FASCICULE

461. Definirea lucrărilor în cauză

Este vorba de lucrări oferite publicului :

a) prin circuite de vînzare multiple : chioşcuri, librării, marile magazine, curtaj, vînzări prin poştă, cluburi etc. ;

b) sub prezentări diferite, în special :
– fascicule vîndute izolat (ex. : fascicule periodice) ;
– ansambluri de fascicule legate, în ordinea apariției sau în dezordine, pe subiecte particulare sau pe teme mai generale.

Trebuie satisfăcute condițiile următoare în vederea aplicării prevederilor de remunerare pentru reproducerile în fascicule :

– decizia de editare în vederea vînzării prin circuite multiple trebuie luată la începerea fabricării fasciculelor, informația fiind comunicată cel tîrziu la expedierea exemplarelor justificative ;

– publicația trebuie vîndută sub diferitele sale forme cu acelaşi titlu principal, acelaşi text, aceleaşi ilustrații, o paginare identică şi acelaşi format. Pentru fiecare prezentare, editorul va putea însoți fasciculele cu o notiță de introducere, o tablă de materii şi un index propriu prezentării respective.

Orice modificare în text, diferită de corecturi şi de simplele actualizări (*cf.* retipăriri), sau în titlul general al publicației, care ar face din reunirea fasciculelor într-un volum legat un produs secundar cu caracteristici noi pentru public, ar duce la o ediție derivată aşa cum a fost ea definită în paragraful 32 din acest *Cod al uzanțelor*.

În cazul amintit, în care editorul ar opta pentru modificări aduse fasciculelor reunite în volum legat, modificări ce ar antrena plata unor noi drepturi pentru fiecare reutilizare a fasciculelor, baremul de bază ar fi cel al cărții în cauză.

462. Condiții

462.1. Condițiile aplicabile cărților ce apar în fascicule sînt condițiile generale din codul de față, cu excepția condițiilor speciale definite în paragraful următor.

462.2. Drepturi internaționale

Editorul va putea obține drepturile internaționale în condițiile prevăzute în paragraful 351 al codului de față, luînd drept punct de referință condițiile convenite pentru fascicule, în categoria inferioară celei a tirajului ediției franceze, prima categorie nesuferind nici un decalaj.

463. Suma drepturilor de reproducere

Diferitele sume ale drepturilor acoperă reproducerea fotografiilor pentru toate prezentările comerciale menționate la articolul 461, indiferent de număr.

Atunci cînd fasciculele, în afara vînzării lor ca atare, nu sînt vîndute decît sub singura formă suplimentară a colecției legate, o reducere de 20% este aplicată la condițiile convenite.

464. Retipăriri

Dacă exploatarea cărții reclamă retipăriri pur şi simplu ale fasciculelor originale fără modificarea paginării şi a ilustrațiilor, dar schimbînd categoria, editorul va trebui să-l prevină pe fotograf* în vederea facturării, textele şi ilustrațiile putînd face obiectul unor corecturi (erori, greşeli de tipar) şi actualizări (ex. : statistici, ilustrații tehnice etc.).

465. Ediții noi – ediții derivate

În caz de ediție nouă şi de ediție derivată aşa cum sînt prevăzute şi definite la articolele 31–34 din prezentul Cod al uzanțelor, editorul va achita, la publicarea uneia sau alteia, 50% din drepturile prevăzute pentru orice fotografie reutilizată.

47. PROMOVARE ŞI PUBLICITATE A CĂRȚILOR ILUSTRATE

471. Autorizare prealabilă

Autorizarea prealabilă din partea fotografului sau a agentului său este necesară pentru utilizarea fotografiilor în scopuri publicitare sau promoționale.

472. Promovare

472.1. Orice nouă utilizare a unei fotografii sau orice utilizare a unei fotografii reproduse în cartea care se promovează, dacă este scoasă din contextul său, face obiectul unei plăți a dreptului de reproducere, în funcție de media utilizată, cu o reducere de 10%.

472.2. Promovarea nu va oferi ocazia plătirii nici unui drept atunci cînd reproducerea în facsimil a cărții, a copertei, a supracopertei sau a paginilor interioare are un format identic sau inferior formatului original.

Cînd această reproducere are un format superior formatului original, se va datora un drept de 50% din condițiile aplicabile promovării convenite între editor şi fotograf*.

473. Publicitate

Publicitatea se defineşte prin cumpărarea de spațiu în presă sau în rețeaua de afişaj.

Mesajele reproduse în publicațiile de specialitate ale editurilor nu dau ocazia plătirii nici unui fel de drepturi.

Mesajul publicitar nu va da ocazia plătirii nici unui fel de drepturi atunci cînd reproducerea în facsimil a cărții, a copertei, a supracopertei sau a paginilor interioare are un format identic sau inferior formatului original.

Dacă formatul este superior celui original, se va datora un drept de 50% aplicabil la condițiile convenite între editor şi fotograf* pentru publicitate.

Orice nouă utilizare a unei fotografii sau orice utilizare a unei fotografii reproduse în carte care face obiectul unui mesaj publicitar, dacă este scoasă din contextul său, face obiectul unor drepturi de reproducere, în funcție de media utilizată, cu o reducere de 10%.

474. Machete

– Instrument de lucru : orice prezentare internă la o firmă nu e supusă nici unui drept diferit de cele justificate eventual de o păstrare prelungită sau abuzivă a documentelor.

– Instrument de vînzare : orice prezentare unui terț e supusă plătirii unui drept ce corespunde la 50% din „baremul convenit". Aceste drepturi se scad din drepturile integrale în caz de apariție.

CAPITOLUL V

Exemplare justificative - Plată

51. EXPEDIEREA EXEMPLARELOR JUSTIFICATIVE

511. DEFINIȚIE

Are valoare de exemplar justificativ :
– lucrarea în întregime ;
– filele decupate dintr-un exemplar original cu o fotocopie a ansamblului copyright-ului fotografiilor şi a paginii de titlu.

512. Termenul de predare a exemplelor justificative

Exemplarele justificative din lucrările publicate (prima ediție, nouă ediție, ediție parțială, ediție similară, ediție derivată, ediție actualizată) trebuie obligatoriu trimise fotografilor* la apariție şi, cel mai tîrziu, în două luni de la punerea în vînzare.

Dacă exemplarul justificativ este incomplet, editorul va trebui să reamintească printr-o scrisoare că se află la dispoziția fotografului* un exemplar din carte. Punerea la dispoziție a lucrării, dacă a fost consultată, echivalează cu expedierea exemplarului justificativ complet.

513. Traducere

513.1. În cazul în care editorul asigură el însuși controlul ediției cărții sau cărților traduse, dacă drepturile pentru străinătate n-au fost încă obținute, el dispune de o perioadă de două luni pentru a informa fotograful*. Editorul va trebui să ofere el însuși cartea la cerere.

513.2. În cazul în care editorul francez nu asigură controlul ediției cărții sau cărților traduse, dacă drepturile pentru străinătate nu au fost obținute, el dispune de o perioadă de patru luni pentru a informa fotograful*.

514. Atunci cînd editorul încredințează unui terț cercetarea iconografică și gestionarea drepturilor, el garantează expedierea exemplarelor justificative și plata drepturilor.

52. RĂSPUNDEREA

Editorul va fi exonerat de răspundere dacă exemplarul justificativ este expediat la termen și nu comportă erori care să îi poată fi imputate.

Dacă o eroare imputabilă editorului figurează pe exemplarul justificativ, el își va asuma răspunderea fără limită de timp.

Atunci cînd editorul trimite un exemplar justificativ incomplet sau pagini extrase, el răspunde pentru erorile sau omisiunile din plata drepturilor.

Dacă este cazul, intră în sarcina editorului să aducă dovada bunei sale credințe în expedierea exemplarelor justificative.

53. DESPĂGUBIRI ÎN CAZ DE ABSENȚĂ A EXEMPLARELOR JUSTIFICATIVE

Fotograful* va putea factura o despăgubire de 25% din drepturile iconografice, dacă exemplarul justificativ nu a fost expediat la termenul prevăzut.

La peste șase luni, va fi facturată o despăgubire de 100% din drepturile iconografice.

Condițiile de remunerare aplicate sînt cele de la data de punere în vînzare a lucrării, care va trebui precizată la trimiterea exemplarelor justificative.

54. TERMEN DE PLATĂ

Cu excepția cazului unei convenții speciale, factura drepturilor de autor ale fotografului* trebuie achitată de editor în 30 de zile sau cel mai tîrziu pînă la sfîrșitul lunii următoare.

CAPITOLUL VI

61. COMISIA DE CONCILIERE

Pentru a asigura prezentei convenții între organizațiile profesionale ale fotografilor și agențiile fotografice semnatare ale acestui cod, pe de o parte, și Sindicatul Național al Editorilor, pe de altă parte, o aplicare conformă cu spiritul în care a fost concepută între părți, s-a convenit crearea unei comisii de conciliere.

Această comisie poate fi sesizată înaintea oricărei instanțe judecătorești în privința oricărui diferend legat de interpretarea oricărei clauze din acest protocol.

Comisia va fi compusă din doi sau trei membri ai fiecărei părți.

2. DREPTURI DE REPRODUCERE A OPERELOR DE ARTĂ PREEXISTENTE

ADAGP şi SPADEM

Codul proprietății intelectuale menționează expres că operele pictorilor, sculptorilor, gravorilor, desenatorilor, arhitecților[1] etc. sînt protejate cu acelaşi titlu ca şi cele scrise. La fel ca în cazul scriitorilor, se vor distinge operele aparținînd „domeniului public" şi cele aparținînd proprietății literare şi artistice.

Cu rare excepții[2], creatorii de opere grafice şi plastice sau moştenitorii lor care dețin drepturile de autor, aderă la una din cele două societăți ce asigură gestionarea şi exploatarea dreptului lor moral şi patrimonial, ADAGP[3] şi SPADEM[4]. Totuşi, în mai 1996, a doua societate şi-a încetat activitatea, fără ca noi să fi aflat, pînă în momentul actualizării acestui tratat, eventualele condiții ale revenirii sau transferului său.

Pentru editor, aplicarea acestor drepturi se referă la două cazuri, net diferențiate :

1. Cel al *monografiilor* consacrate unui artist, sub formă de cărți, filme sau videograme, pentru care se încheie un contract de editare/audiovizual ce prevede un procent fixat în funcție de prețul de vînzare, fără impozit.

Pentru a stabili suma drepturilor, se ține seama de mărimea relativă a textului şi de suprafața ilustrațiilor. Dacă ilustrații complementare aparțin altor artişti, drepturile datorate sînt facturate pe bază forfetară (*cf.* 2).

Cataloagele sistematice sau monografice sînt supuse unor condiții speciale, de comun acord cu artistul sau cu deținătorii drepturilor, iar cataloagele de expoziție sînt supuse baremului „cărților ilustrate" cu o reducere.

2. *Reproducerile izolate*, cazul cel mai frecvent, fac obiectul unor drepturi forfetare, în funcție de un barem revalorizat, la dispoziția editorilor. Ca şi pentru drepturile fotografice, se stabileşte un tarif în funcție de format şi se majorează pentru copertă sau supracopertă.

Editorul este obligat întotdeauna să efectueze în scris o solicitare prealabilă. Fiecare reproducere trebuie însoțită de mențiunea numelui (şi prenumelui) artis-

[1] Dacă sculptura sau construcția fac parte dintr-o vedere generală ce include multe alte elemente, documentul e lipsit de drepturi. În schimb, de exemplu, o fotografie ce reprezintă Centrul Pompidou, l'Arche de la Défense sau la Géode à la Cité des sciences et de l'industrie, necesită o solicitare adresată deținătorilor drepturilor şi plătirea drepturilor de reproducere, independent de drepturile datorate autorului fotografiei.

[2] Exemplul cel mai bine cunoscut este cel al „succesiunii Henri Matisse", pe care şi-o asumă nepotul său, Claude Duthuit.

[3] ADAGP, Societatea autorilor din artele grafice şi plastice, *cf.* capitolul XIV.

[4] SPADEM, Societatea autorilor din artele vizuale, *cf.* capitolul XIV.

tului, titlul și data executării operei, locul său de păstrare și, în sfîrșit, copyright-ul, urmat de data publicării lucrării. Totuși, aceste mențiuni pot fi grupate în tabela ilustrațiilor[1], cu indicarea paginii și/sau a poziției. Orice nerespectare a acestor obligații duce la plata de despăgubiri.

Există trei categorii de lucrări, în alb-negru și color, care au tarife mult variabile și le vom cita începînd cu cel mai mic[2] :

– cărțile cu format sub 13×20 cm ;
– dicționarele, enciclopediile și cărțile școlare ;
– cărțile ilustrate (cu excepția monografiilor, vezi mai sus).

Adăugăm că sînt prevăzute reduceri pentru edițiile anexe, noi sau parțiale.

Doar baremele fasciculelor sînt indexate în funcție de tiraje (sub 50.000 de exemplare, între 50.001 și 100.000 ex., între 100.001 și 200.000 ex., între 200.001 și 500.000 ex. și peste 500.001 ex.).

Pentru coeditările în limbi străine, drepturile datorate în funcție de limbă sînt :

– 50% din baremul actualizat pentru limbile următoare : germană, engleza americană, engleza britanică, spaniolă, japoneză și portugheză (inclusiv Brazilia) ;
– 40% pentru italiană, olandeză și suedeză ;
– 25% pentru toate celelalte limbi.

Editorul francez răspunde pentru integralitatea plății drepturilor respective (*cf.* articolul 3, contract de cedare drepturi).

Pentru *drepturile internaționale*, editorul dispune de o perioadă de trei ani începînd cu prima punere în vînzare a ediției originale pentru a obține aceste drepturi. În cazul enciclopediilor, perioada este de cinci ani.

Suma acestor drepturi va corespunde drepturilor inițiale reevaluate, înmulțite cu doi pentru editorii membri ai SNE (și cu patru pentru ceilalți), fiind precizat că drepturile inițiale sînt incluse în suma totală ce trebuie plătită.

Aceste drepturi, pentru Franța și cele internaționale, reprezintă o sarcină grea pentru editori, pentru că ele se adaugă drepturilor datorate muzeelor, instituțiilor, agențiilor fotografice etc. Unele țări străine – mai ales Statele Unite – sînt exceptate de la această obligație și astfel coeditările lor le concurează pe cele ale colegilor francezi. Desigur, este întotdeauna posibil să se înceapă negocieri cu ADAGP pentru a încerca să se obțină, în cazul anumitor lucrări, condiții preferențiale.

[1] Numită adesea : atribuirea ilustrațiilor sau copyright-ul ilustrațiilor.
[2] Toate informațiile ce urmează se raportează la baremul ADAGP.

Editorii au alertat de multe ori puterea publică şi Direcţia cărţii în această problemă a drepturilor ; oficialităţile au dovedit că, aparent, ştiu să asculte. Dacă principiul plătirii drepturilor corespunde echităţii, trebuie să se ştie că, în majoritatea editurilor, se limitează numărul de reproduceri ale operelor protejate prin drepturi : mai clar, arta contemporană este slab reprezentată, cu unele excepţii. Puţini artişti sînt conştienţi de această realitate[1].

3. COMANDA DE ILUSTRAŢII ORIGINALE

Au fost schiţate cîteva profiluri de ilustratori şi am insistat asupra diversităţii şi frecventei lor specializări. Ca şi scrisul, exprimarea grafică nu poate fi adusă la principii universale sau la condiţii financiare asemănătoare.

De la o editură la alta, raporturile între editori şi artişti diferă. Mulţi directori artistici sau graficieni au, independent de orientarea pe care vor s-o dea producţiilor lor, opinii foarte tranşante ; au o satisfacţie deosebită să le impună artiştilor, nu din cauza gustului pentru putere personală, ci pentru că o anumită dictatură estetică îşi dovedeşte influenţa şi îi face în mai mare măsură complici ai artistului şi ai operei. O ciudăţenie frecventă, ici şi colo ? Este şi semnul unei pasiuni şi al unei comunităţi de interese.

Tocmai acest sentiment al unei relaţii amicale îi determină pe unii editori sau pe asistenţii lor să se lipsească de scrisoarea de comandă, pentru desenele plătite forfetar, spre deosebire de cele care ţin de un contract proporţional. Un tarif per desen sau o sumă globală pentru un „dosar", chiar pentru o carte, fac astfel obiectul unei înţelegeri verbale, apoi al unor noi aranjamente ocazionale. După acceptarea desenelor de probă – precauţie indispensabilă – se poate întîmpla orice în sensul bun al cuvîntului, dar unele neînţelegeri serioase i-au determinat pe mulţi ilustratori să se arate foarte exigenţi.

Scrisoarea-tip de comandă trebuie să ţină de o practică obişnuită şi acest formalism va fi benefic pentru parteneri :

– În clipa în care responsabilul editorial va semna nota de comandă, el va avea o nouă perspectivă asupra planning-ului, devizului sau îl va interoga pe directorul artistic şi amîndoi se vor întreba dacă nu trebuie să fragmenteze comanda, din motive de securitate etc.

– În ceea ce-l priveşte pe ilustrator, se poate spera că, citind clauza referitoare la „data imperativă a predării desenelor", va încerca să respecte termenul fixat. Dar, în caz de depăşire, marja de manevră a editorului va fi redusă. Va putea

[1] Un deputat a depus la 14 mai 1996 un proiect de lege care viza întărirea protecţiei autorilor şi artiştilor, supunînd toate societăţile care le administrează drepturile controlului Curţii de conturi.

să anuleze contractul printr-o scrisoare recomandată sau să accepte fără tragere de inimă o întîrziere ce compromite data de apariție.

Cazurile de neacceptare a ilustrațiilor nu sînt rare, însă cîte scrisori-contracte de editor iau în calcul această eventualitate ? Chiar dacă se specifică faptul că plata e prevăzută „la acceptarea" desenelor și nu „la predare". Unde începe nerespectarea unei norme convenite între părți ? Dacă este flagrantă, se impune refuzul plății, dar aprecierea unei scăderi a calității are la bază criterii subiective. A-i cere artistului să refacă desenele este compatibil cu termenele ? Starea de urgență îi va permite să-și asume această muncă suplimentară ? Și, îndoiala instalîndu-se în relația ilustrator-editor, ce eventual arbitru va avea încrederea celor doi ?

Alt caz : numirea unui nou director artistic poate provoca îndepărtarea artistului, care, în mod justificat sau nu, va vedea această respingere ca pe o măsură abuzivă.

Puține litigii legate de o scrisoare-contract ajung la proces, dar exemplele de ruptură sînt numeroase, adesea după ani de colaborare strînsă. Un contract de ilustrator pentru o operă de ficțiune pune probleme asemănătoare.

• Diverse categorii de desene

Deși cunoaștem caracterul arbitrar al oricărei clasificări, am încercat să grupăm diferitele tipuri de desene, însoțindu-le de cîteva recomandări destinate comanditarului lor. Unele se referă la toate tipurile de desene, dar nu le-am reprecizat sistematic[1].

Desene, scheme și diagrame

• Desenele tehnice în alb-negru

Să limităm această analiză la figurile geometrice, la desenele din fizică, la planurile de arhitectură, la scheme și diagrame, dar și la desenele mai elaborate, de mașini, aparate și unelte (spre deosebire de desenele documentare pe care le vom analiza în continuare).

Regretăm că, în general, multe desene sînt realizate după palide (și foarte imprecise) schițe de autor sau după o lucrare concurentă : într-un asemenea caz, desenatorul e adesea rugat „să interpreteze" aceste modele pentru a evita o solicitare de autorizare și un drept de reproducere. Această practică ilicită rămîne destul de frecventă și va fi condamnată dacă se extinde la mai multe documente

[1] Tradus din engleză, se recomandă *Le Guide de l'illustrateur professionnel* (sub direcția lui Ian Simpson), Paris, Éditions du Moniteur, 1990. Cherry (David), *Preparing Artwork for Reproduction*, Londra, Batsford, 1976.

luate de la acelaşi autor sau editor. Să nu uităm că în domeniul grafic nu există „drept de citare".

Schemele şi diagramele sînt din ce în ce mai frecvent prelucrate în PAO. Machetatorii le animă, adăugînd ilustraţii figurative pe care le oferă softurile grafice : aceste desene sînt adesea de o extremă sărăcie şi e de preferat un simbol grafic care să asocieze eleganţă şi claritate.

Adăugarea de zone haşurate color este facilitată de PAO, însă zonele transferate cu raster-transfer pe documentele de hîrtie necesită o reală dexteritate. Golurile din raster, aproape invizibile pe original, vor apărea pe probele de gravură. Să amintim că dacă trebuie să le execute fotogravorul, preţul suplimentar nu va fi neglijabil.

Desenele liniare sînt realizate pe calc, carton bristol, pe „hîrtie de desen" de orice tip, eliminînd-o pe cea cu granule ; tuşul nu va fi prea diluat, pentru că întreruperile sau inegalităţile liniilor apar la gravare. Un desenator de talent controlează grosimea constantă a liniilor. (*Cf.* mai jos, scara de micşorare, micşorarea în grup, plasarea textelor pe ilustraţii, hărţile, desenele).

Jacques Bertin a fost primul care a analizat criteriile de eficienţă grafică, de „cost mental" pentru cititor, care trebuie să dicteze alegerea desenatorului şi a cartografului[1]. Teoria sa despre imagine se împarte în reguli precise, dar ea nu exclude o parte esenţială de inspiraţie, fruct al unor studii aplicate. La regulile generale de construcţie, Jacques Bertin le adaugă pe cele referitoare la lizibilitate : abaterile sensibile, separările formei de fond, gradul de intensitate a palierelor sînt exprimate în cifre şi sînt formulate reguli de securitate. Or, cîţi desenatori-cartografi au asimilat aceste baze care pot fi transpuse oricărei reprezentări grafice?

- Desenele tehnice color

În PAO se pot realiza desene, cópii de fotografii sau de scheme reinterpretate, soluţie simplă pentru editor, dacă nu sînt prea complexe (se poate, după cum am văzut, să fie integrate în paginare împreună cu textele şi legendele). Accastă soluţie prezintă şi avantajul de a permite, după examinarea de către autor sau pentru alte lucrări sau ediţii ulterioare, retuşarea sau modificarea unor astfel de desene color pe ecran. În industrie sau publicitate, PAO predomină, în editare îşi are de acum imperativele sale.

[1] Berin (Jacques), *Sémiologie graphique, les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris-Le Haye, Mouton et Gauthier Villars, 1967 ; *La Graphique et le traitement graphique de l'information*, Paris, Flammarion, 1979. Alte lucrări care i-ar interesa pe graficieni : Barre (André) şi Flocon (Albert), *La Perspective curviligne, de l'espace vizuel à l'image construite*, Paris, Flammarion, 1968. Lockwood (Arthur), *A Visual Survey of Graphs, Maps, Charts and Diagrams for the Graphic Designer*, Londra, Studio Vista, 1969. Tufte (Edward R.), *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire, Connecticut, Graphics Press, 1983.

Totuși, majoritatea editorilor optează încă pentru o realizare „clasică". Aceste tipuri de desene grupează :

• liniarele în culori suprapuse (sau nu), cu raster (sau fără) care sînt executate pe hîrtie cu acetat (sau pe calc). Pentru fiecare culoare, registrul exact va fi asigurat de semne în formă de cruce sau de alt tip ;

• desenele în semitonuri (în creion, laviu etc.) care vor fi gravate cu raster, combinate cu liniare sau nu, încadrate sau tăiate după contur ;

• desenele în culori vor fi gravate în policromie, încadrate sau tăiate după contur. Utilizarea unei hîrtii satinate sau cu granule fine, foarte albe (identică, dacă mai mulți ilustratori colaborează la aceeași carte) este recomandabilă, cu excepția cazului în care se urmăresc efecte de material. Hîrtia vărgată (de ex. Ingres) sau cu granule mari (de ex. unele tipuri de Arches sau Marais) nu numai că fac să apară după gravare dungile și asperitățile, dar, și mai grav, reglarea scannerului e atît de precisă (la miimea de milimetru) încît nu mai asigură o gravură perfectă.

Este important să se avertizeze ilustratorul să utilizeze hîrtie cu un gramaj care să nu depășească 250 g, pentru că mulți fotogravori folosesc scannere cu tambur, cilindru pe care se fixează originalele ce trebuie reproduse ; e nevoie deci ca hîrtia să aibă suficientă suplețe. Desigur, pentru unele originale pe hîrtie compactă, există întotdeauna posibilitatea de a se realiza Ektacromuri, dar, în afară de pierderi de calitate, cresc prețurile. Totuși, scannerele plate, tot mai răspîndite, permit gravarea de documente rigide.

Cernelurile speciale, acrilicul, guașa, acuarela rezultă din alegerea ilustratorului care combină adesea tonurile utilizînd o alchimie personală. Creioanele colorate, pastelurile, care dau efecte excelente, pot fi „combinate" cu acuarela sau cu o cerneală colorată. Se va acorda atenție saturației culorilor care, tratată cu scannerul, tinde să facă mai compactă sau să înnegrească dominanta (sau dominantele). De asemenea, corecturile puțin vizibile cu ochiul liber sînt revelate fără milă prin garavare. Privind anumite desene la o lumină ce cade tangențial, se percep aceste zone prea compacte care corespund în general unor retușuri și intervenții ale artistului.

În sfîrșit, desenele în culori cu aerograful, suprarealiste înainte de vreme, sînt greu sau imposibil de corectat. Orice document realizat cu aerograful se dovedește foarte fragil și cel mai mic obiect sau unghia îl zgîrie. Un motiv pentru a aminti că, în general, de la primirea originalelor, aplicarea unui calc protector este indispensabilă.

• Scara de mărire/de micșorare și micșorarea de grup

Se întîmplă rar ca un desenator să lucreze „la scară". Alege cel mai des o mărire 125/100, 150/100, chiar „o dublare", ceea ce oferă o mai mare como-

ditate la execuție. În plus, ușoarele imperfecțiuni ale liniilor sau culorilor se atenuează prin micșorare, însă se creează adesea iluzia că vor fi „corectate". În cele mai bune cazuri, defectele se atenuează.

Dacă desenele sînt comandate „în vrac", este important ca desenatorul să respecte aceeași scară de mărire, pentru că o „micșorare de grup" va permite să se beneficieze de un tarif preferențial la fotogravor, care va micșora mai multe documente într-o singură operație (același avantaj pentru fotografiile color „grupate").

Dacă mai multe desene ilustrează o pagină dublă, editorul va dori ca ele să fie aranjate cu precizie pentru a fi gravate ca un document unic. Cu un singur desenator, această condiție e ușor de respectat, dar dacă doi (sau mai mulți) artiști lucrează la o serie de pagini duble, este bine ca acestea să treacă de la unul la altul pentru ca desenele lor să fie realizate pe aceleași documente.

O singură operație de fotogravare va permite astfel să se evite montajul în atelierul de tipografie. Executarea directă pe pagină dublă e de preferat unui colaj de desene, mai ales dacă mai mulți ilustratori folosesc tipuri de hîrtie sensibil diferite, în ciuda recomandărilor ce le-au fost făcute ! Chiar și o infimă diferență de grosime a adezivului poate compromite gravarea cu scannerul.

În sfîrșit, se va avea grijă să se prevadă 5 mm în plus pentru toate ilustrațiile, pe partea sau părțile care merg pînă în marginea sau marginile cărții și pînă la limita hîrtiei imprimate. Excedentul va fi tăiat.

Ar fi mai bine să i se ceară ilustratorului să depășească mai mult marginile, pe toate laturile, pentru a putea aranja foarte ușor o ilustrație. Unii desenatori o fac spontan, alții urmează *à la lettre* niște cerințe... prea precise.

• Despre micșorarea sau mărirea documentelor

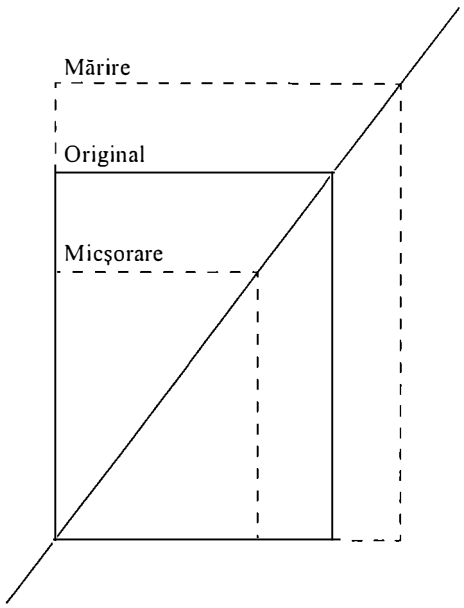
Pentru a estima „noul spațiu" pe care îl va ocupa o ilustrație, paginatorul sau machetatorul are diverse posibilități :

– Cea mai utilizată este cea a diagonalei, trasate pe un calc pus peste document.

Diagonala (din unghiul inferior stînga în unghiul superior dreapta) permite evaluarea instantanee a celor două dimensiuni ale documentului mărit sau micșorat, prin omotetie, și alegerea celui mai bun format / aranjament în funcție de paginare.

– Rigla de calcul (sau discul) prezintă avantajul de a oferi simultan procentul de mărire sau de micșorare și micșorarea de grup.

– O operație cu un calculator permite să se ajungă la același rezultat. Două exemple vor concretiza acest calcul simplu :



METODA DIAGONALEI

Mărire : originalul are o lățime de 50 mm şi o înălțime de 80 mm. Lățimea fiind dusă la 90 mm, se determină înălțimea :

$$\frac{80 \times 90}{50} = 144 \text{ mm.}$$

Micşorare : Dacă lățimea e dusă la 40 mm, se determină înălțimea :

$$\frac{80 \times 40}{50} = 64 \text{ mm.}$$

Amplasarea textelor pe desenele tehnice

Desenele tehnice sînt în general însoțite de texte explicative.

PAO este de neînlocuit pentru poziționarea textelor pe desene, chiar pentru realizarea unui document liniar care se va suprapune peste desen sau peste fotografia color (fotogravorul le va contratipa). În cazul desenului tradițional, şi dacă editorul este convins că nu va fi publicată nici o ediție străină a cărții, desenatorul va lipi textele culese – şi tipărite pe suport adeziv (sau *friskets*) – direct pe desenele liniare originale (în cazurile în care nu interferează cu liniile) sau pe hîrtie acetat, cu repere, ceea ce va necesita o dublă operație de fotogravare.

În schimb, dacă editorul intenționează să cedeze lucrarea spre coeditare, într-o limbă străină, trebuie să recomande imperativ desenatorului (sau executantului) să lipsească textele aflate pe suport adeziv (sau *friskets*) pe hîrtie acetat, cu repere. Fotogravorul va grava separat desenul (denumit „mut") și textele.

Tipograful va putea astfel să furnizeze editorului străin un film cu desenul mut, acesta trebuind să realizeze un „document text", apoi un film, în limba sa. În cele două cazuri amintite, o operație de contratipare va trece cele două gravuri pe același film. Editorul străin va proceda la fel. În PAO, se va respecta aceeași regulă.

Dacă nu se urmează această recomandare, coeditorul va trebui să acopere părțile „cu text", operație îndelungată și costisitoare.

O altă dificultate : dacă editorul dorește să înceapă cît mai repede desenele tehnice, el anticipează astfel paginarea. Își asumă niște riscuri, stabilind *a priori* formatul definitiv al ilustrațiilor sale. Rezultatul va fi că o scară de micșorare variabilă de la un document la altul va modifica inestetic grosimea liniilor și corpul de literă al textelor culese. Un defect frecvent, care se constată la reluările de ilustrații și de hărți „ca atare" din alte cărți.

Hărți geografice

Acestea reprezintă un excelent exemplu de variațiuni ale stilului grafic : se oscilează între linia pură și culmile unei sofisticări inteligente a culorilor. Dar și aici, softurile înlocuiesc mîna. Ele sînt foarte apreciate și pentru includerea hașurilor (prin suprapunere sau nu) și pentru evitarea, în fotogravura tradițională, a unui transfer de raster costisitor sau, pe document, a utilizării de rastere adezive.

Pentru orice cartografie în culori, e necesară o colaborare cu producția (cu excepția cazului în care un atelier specializat în PAO își asumă realizarea, inclusiv filmele). Reperele de gravură, indicațiile de culoare, de rastere și eventual de alb-negru, vor figura pe fiecare folie de acetat a documentului.

Dar pregătirea documentelor pentru gravare, mai ales conform procedeului ales, poate duce la o redare a elementelor cartografice care diferă sensibil de la o carte la alta. De aceea, responsabilul editorial se va feri de orice „reluare" și se va consulta cu tipograful.

Pentru o lucrare importantă, se va grava o primă hartă, ca probă : se poate refuza acest lucru sub pretextul nesiguranței în privința formatului definitiv al documentului (și al economiei dacă nu se folosește), dar o strategie neadecvată, prea tîrziu descoperită, va costa infinit mai mult decît această încercare sacri-

ficată, care mai are şi meritul de a permite o justă apreciere a lizibilității hărții şi a textelor, după micşorare.

Infografia sau fotogravura hărților reprezintă variațiuni de preț, spectaculoase, de aceea studiul atent al programării sale este adesea o economie considerabilă pentru viitor.

Desene documentare în alb-negru şi color

Cu gravura în lemn sau în cupru, ilustrațiile liniare – singura sursă iconografică din carte – au precedat fotografia... şi, stilizate, ele îşi regăsesc un loc privilegiat. Să amintim că tarifele ridicate ale drepturilor fotografice fac adesea mai avantajoasă folosirea desenului, mai ales în caz de coeditare în limbi străine.

Copierea unei fotografii şi transformarea ei în desen este ilicită sau necesită plata unor drepturi, însă multe fotografii documentare nu au decît o relativă originalitate. Iar desenul are adesea o mai bună lizibilitate, ceea ce constituie primul său avantaj.

Editarea de enciclopedii, de cărți şcolare, de cărți practice şi documentare pentru tineret, în special, utilizează o masă importantă de desene documentare, în care culoarea predomină. Dar – vom aborda mai tîrziu ilustrațiile operelor de ficțiune – varietatea interpretărilor posibile rămîne imensă : de la neorealism la metamorfozele stilurilor, de la schimbările de perspectivă la culorile originale, se exprimă o întreagă gamă de talente.

Unde îşi găsesc aceşti desenatori documentația de bază ?

Cei mai experimentați îşi au propriile arhive, dar actualitatea le perimează repede şi chiar cunoaşterea preistoriei rezervă surprize ! Desenatorii tineri cer adesea să li se pregătească un dosar. Autorul, am spus-o deja, nu e cel mai bine pregătit pentru a satisface solicitarea aceasta, iar sarcina revine de acum echipei editoriale sau unui documentarist. Este prevăzut acest lucru în buget ? Şi, pentru ultima oară, atenție la pericolele unui plagiat prin reproducerea unui model sau a altuia.

Cu excepția desenelor care nu necesită nici o interpretare, predarea schițelor înainte de execuție reprezintă o măsură de precauție elementară (permit termenele această etapă ?). Dar, în materie de creație, nici o recomandare nu protejează împotriva unui pericol şi schițe excelente pot fi denaturate la execuție. Această decepție e chiar frecventă : între un desen liber şi inflexibilitatea execuției, este uneori preferat cel dintîi.

Schița rămîne singurul mijloc de a controla valoarea ştiințifică a desenului, ca şi precizia sa, indiferent de domeniu. Iar examinarea în grabă e periculoasă. Descoperirea unei greşeli după executarea costisitoare a unui desen în culori este fără apel : corectarea e aproape întotdeauna irealizabilă.

Noi concepții grafice

Un mare număr de lucrări documentare combină, în concepția lor, dubla preocupare pentru text și imagine. Într-o vreme în care ilustrația era mai puțin răspîndită sau prezentată în cîteva planșe, se obișnuia ca, o dată cu textul culeș, să se treacă la imagine. Această situație, puțin ciudată, tinde să dispară, însă, în numele puterilor imaginii, unii editori inversează procesul : deopotrivă autorul, iconograful și responsabilul editorial planifică mai întîi ilustrarea, în toată diversitatea sa (fotografii, documente, gravuri, desene alb-negru și în culori).

Machetatorul (chiar ilustratorul) va trebui apoi să organizeze și să armonizeze planurile imaginilor (adesea per pagină dublă) : va trebui să pună în lumină documentele majore ce servesc tema principală și să utilizeze în contrapunct alte documente.

După schițarea paginii duble (realizabilă și în PAO) și, în principiu, acceptarea din partea autorului, va începe comanda ilustrațiilor și a documentelor. Autorul va fi atunci solicitat să-și scrie textul după un calc sau o fotocopie, pe baza unei proporționări riguroase (și aici PAO este extrem de eficientă), mai ales pentru montarea textului în jurul ilustrațiilor decupate.

Desigur, paginatorul va trebui să respecte repartizarea suprafeței stabilite, de exemplu, o treime pentru text și două treimi imagine. Dacă echilibrul paginii duble este perfect controlat pe un plan vizual, nu se întîmplă întotdeauna la fel cu repartizarea textelor legate de teme și subteme. În asemenea cazuri, autorul e solicitat să-și scurteze demonstrația / să-și lungească comentariul. Rezultă un dezechilibru în expunere, pe care cititorul atent îl descoperă rapid. O parte deloc neglijabilă din producție cade în această capcană. Este adevărat că există posibilitatea de a se folosi, dacă e nevoie, un corp de literă mai mic, de a se jongla cu încadrările, dar aceste paliative își au limita lor.

Creatorii de coediții, foarte sensibili la estetica unei formule grafice și seduși de aspectul spectaculos al imaginii, tind să prefere această concepție. Tot fără a înțelege că traducătorii vor avea aceleași dificultăți ca și autorul originalului.

I se datorează editorului englez Dorling Kindersley succesul și dezvoltarea acestei formule care pune în valoare imaginea. Gallimard a reluat-o în *Ghidurile* sale și mulți plagiatori tind să-i denaturezе originalitatea. Dacă nu se pune problema negării faptului că imaginea își ascunde propriul cod genetic de informații și că, în principiu, orice cititor-spectator îl va putea decodifica, se vor exprima niște rezerve : această prezentare ce evocă un documentar televizat cu viteză mare și comentariile sale, care atrofiază spațiul textului, rupe logica expunerii și înlocuiește descoperirea sa progresivă cu un consum vizual imediat. Dorința de a include un număr maxim de imagini constrînge și la un număr mare de reproduceri în format de timbru poștal cu lizibilitate minimă ! Și ce ar

mai fi de spus despre aceea a unui text, pe rînduri cu lungimea de 22 mm, care devine imposibilă pentru o legendă cu 60 de rînduri.

Într-un articol din revista *Le Débat*[1], concluzionam că „această nouă concepție a cărții, în care planul-imagine ține loc de structură, prefigurează trecerea la multimedia. Totul o confirmă, deoarece paginările sînt deja reconvertite pe CD-ROM și CD-I. Aceste colecții recente, ce depind de film și de televiziune, vor fi percepute în cîteva decenii ca o etapă de tranziție între ediția pe hîrtie și ediția electronică ?"

Mai mulți ilustratori pentru cărțile documentare ?

Uneori un singur ilustrator are în sarcină o carte întreagă, alteori munca se repartizează între mai mulți artiști : această a doua variantă poate avea la bază diversitatea desenelor, pentru că desenatorii nu au uimitoarea polivalență ce i-ar ajuta să deseneze la fel de bine toate temele dintr-un muzeu permanent al lumii. Mulți ilustratori sînt specializați și e uneori periculos să li se comande alte subiecte.

Această variantă mai răspunde (cel puțin) altor două obiective : cîștigarea de timp și, repartizînd sarcina între mai mulți creatori, retribuirea legală a ilustratorilor în mod forfetar. Unii dintre ei, de altfel, preferă o asemenea soluție care îi face mai disponibili pentru diverse proiecte (sau edituri) și care îi eliberează de o răspundere prea mare față de o carte importantă. Alții o refuză, din clipa în care își asumă (aproape) singuri ilustrarea unei cărți și, în acest caz, pot beneficia de un contract de ilustrator și de satisfacția unei lucrări personale.

Desenele din cărțile de ficțiune : de la albume la operele de ficțiune

Fie că textul a precedat desenul și ilustratorul interpretează un „clasic" sau o lucrare contemporană, fie că ilustratorul își creează și dirijează singur scenariul – ceea ce este adesea un semn de notorietate. Ar fi greșit să nu avem în vedere decît edițiile pentru tineret (deși, statistic, ele reprezintă o parte imensă) sau benzile desenate[2].

Artiști mari perpetuează tradiția multiseculară a cărții ilustrate, atît în cluburi cît și la editorii de literatură. Sînt versiunile democratice ale inaccesibilei bibliofilii. André François, Sempé, Topor, Brétécher, Reiser, Tim, (Maurice Sendak,

[1] Schuwer (Philippe), „Livre, espace d'images ?", în *Le Débat*, nr. 86, sept./oct. 1995.

[2] Are loc un dublu schimb între presă și editare. Artiști care ilustrează reviste (pentru adulți sau pentru tineri) sînt deodată aleși de către editori, în timp ce alții, care au avut o „audiență" mai confidențială în domeniul cărții, sînt cooptați de ziarele și revistele de specialitate, pînă la cele mai austere dintre ele.

Tomi Ungerer, Ronald Searle şi Saül Steinberg sînt patru talente din afara Franței) au adevăratul simț al vieții şi al morții societăților noastre... şi ale altora. Se va observa că predomină caricaturiştii[1].

La fel ca şi scriitori cunoscuți, aceşti artişti sînt atît de conştienți de drepturile lor încît nici unui editor nu i-ar veni ideea să le propună altceva decît cel mai bun contract, în cea mai bună lume (a coeditării). În schimb, unii editori limitează procentul argumentînd, nu fără simțul realității, că autorul textului pretinde un procent mare...

Alături de aceşti artişti de renume, se descoperă toată gama de talente şi remunerări. În sectorul de carte pentru tineret, de exemplu, există mari diferențe legate de avansuri, drepturi şi procente prevăzute pentru exploatările anexă şi derivate. Ilustratorii de benzi desenate, în general, îşi desenează planşele liniar şi originalele sînt încredințate unui colorist, cu care lucrează fără rețineri.

Pe un singur plan, toți ilustratorii sînt tratați egal : desenele lor originale trebuie să le fie restituite, pentru că editorul nu obține decît un drept de reproducere. Această clauză, extrem de legitimă, pune totuşi unele probleme, deoarece editorul poate dori să reproducă anumite desene după cîțiva ani într-o altă lucrare. Or, cîteodată originalele au fost vîndute de artist unor galerii sau unor colecționari. Desigur, pentru o reproducere „ca atare" sau micşorată, editorul va recurge la filmele gravate din propria ediție, dar o adevărată mărire nu va fi posibilă fără diminuarea calității (cu excepția gravării digitizate). Realizarea de Ektacromuri de siguranță pune la adăpost pentru o vreme. Dar se poate practica sistematic această metodă costisitoare ? Şi dacă da, va fi rentabilă ?

Restituirea originalelor unui artist este un act important, care trebuie consemnat. Echipele editoriale se succed şi trebuie să se poată atesta această returnare a documentelor.

FOTOGRAFIILE ŞI REPORTAJELE LA COMANDĂ

O examinare rapidă a condiției fotografului astăzi dezvăluie că există două tipuri de lucrări „la comandă"[2].

[1] Solo, Saint-Martin (Catherine), *5.000 dessinateurs de presse*, Paris, Dico Solo, 65 rue Blomet, 75015 Paris.

[2] După legea din 11 martie 1957, pentru a fi protejate, fotografiile trebuiau să prezinte „un caracter artistic şi documentar". Aceste criterii imprecise au fost suprimate prin legea din 3 iulie 1985. Autorii recentelor lucrări de drept disting astăzi statutul fotografiilor înainte de legea din 11 martie 1957, după promulgarea acesteia şi, în sfîrşit, după legea din 3 iulie 1985 ! În acest hățiş şi în fața unei jurisprudențe foarte variabile în cazurile ei, nu putem decît să subliniem incoerența legii. Mai mulți autori juriști s-au pronunțat pentru o revizuire a textelor ce stau la baza statutului fotografiilor.

• Există, pe de o parte, anexa indispensabilă de documente, mai greu sau mai ușor de găsit în agenții, sau care răspund unor cerințe foarte precise, mai ales pentru o lucrare de specialitate. Editorul subestimează adesea dificultățile fotografierii în muzee, uzine, orașe și alte locuri publice sau private. În ceea ce-i privește pe colecționarii particulari, reținerea lor de a încredința piese și obiecte editorului sau fotografului acreditat este de înțeles. Dacă acordă permisiunea să se lucreze la ei acasă, știu sau nu știu cît durează acest lucru și ce condiții trebuie oferite (deplasarea obiectelor, cele mai bune unghiuri de iluminare sau de amplasare etc.). Trebuie o doză de naivitate ca să crezi că toți colecționarii sînt bucuroși să-și facă cunoscute „obiectele de cult", chiar modul de viață.

Ce diferență există și între puternicele mijloace financiare și tehnice puse în mișcare de lumea publicității pentru a prezenta un produs și cele ale editurilor, care dispun de un buget precar, chiar și pentru o lucrare importantă ! De cîte ori nu va avea fotograful posibilitatea (tehnică și financiară) de a înlocui decoruri și fonduri neutre pentru a reda o capodoperă ! A considera că nimeni dintre noi, pentru o carte pe care ar dori-o excepțională, nu are sumele de care dispune în mod obișnuit realizatorul unui fugitiv videoclip, relativizează puterea editorului.

• Reportajele la comandă reprezintă o afacere mai importantă. În acest continuu inventar al lumii (cartea ilustrată), apelul la un fotograf, tratat ca autor cu drepturi depline, poate fi cea mai bună soluție. Astfel, lucrarea va cîștiga unitate și singularitate. Aceste cărți exemplare, este adevărat, stau alături de multe cărți indiferente și anonime.

Noile aparate fotografice digitale de cea mai bună calitate – fără diminuarea calității – permit transferarea fotografiilor, cu ajutorul softurilor și cablurilor anexate, pe PC-uri și Macintosh-uri. Cu un disc de memorie de 16 Mo, se pot stoca 689 de fotografii. O cale de viitor pentru PAO.

Avansurilor la drepturile datorate fotografului li se adaugă cheltuielile de deplasare, de echipament special, care reprezintă adesea sume mari. Absoluta exclusivitate a reportajului putînd fi evitată (fotograful poate realiza liniștit și alte clișee, sensibil diferite), operațiunea e adesea mai rentabilă pentru fotograf. Să nu uităm nici toate riscurile posibile și, fără a dramatiza, vremea poate juca și ea feste : un loc superb, sub un cer plumburiu și încărcat, poate avea o anumită originalitate, dar nu acesta e obiectivul urmărit. De asemenea, disponibilitatea unui fotograf, pentru o perioadă convenită, se poate lovi de întîrzieri imprevizibile (ale autorului, ale editorului etc.) și poate provoca încălcarea contractului.

Restaurarea de monumente și clădiri, pe care nimeni nu a prevăzut-o, interzice *de facto* fotografieri indispensabile ; și să amintim cazurile mai grave

de războaie civile, de schimbări ale conducerii politice şi administrative care, brusc, împiedică accesul în anumite locuri sau abolesc acordurile prealabile, corect negociate şi semnate. Operele mutate în cadrul unui muzeu (chiar sălile închise) reprezintă alte dificultăţi neprevăzute. Să nu întunecăm imaginea, dar să reţinem că noţiunea de risc planează asupra oricărei lucrări la comandă.

Factorul timp acţionează adesea în defavoarea editorului care impune termene prea strînse, programînd lucrarea fără a aprecia prea bine toate evenimentele posibile, iar respectarea unei date limită îl deranjează pe fotograf. Desigur, o comemorare, un eveniment ce trebuie redat, pot justifica o relativă grabă, însă nu acesta este cazul întotdeauna. Astfel, lansarea de mai multe cărţi din aceeaşi colecţie trebuie să ia în calcul diversele întîmplări posibile de la un volum la altul. Fără o anumită nerăbdare, fără o voinţă dinamică, editura s-ar prăbuşi, dar editorul ştie întotdeauna că orice grabă se plăteşte scump ?

Ideală, pentru editor, rămîne propunerea unui fotograf sau a unei agenţii care îşi asumă singură riscul reportajului şi, adesea, acordarea de drepturi chiar foarte mari acestora din urmă reprezintă de departe cea mai bună soluţie.

Paginarea cărții ilustrate

În capitolul IX, „Preocupare și concepție tipo/grafică", am evocat cîteva repere de reflecție pentru un machetator care trebuie să realizeze pagini de probă. Acestea, după consultare cu editorul și autorul, sînt modificate și puse la punct, iar pentru o lucrare complexă, vor fi examinate împreună cu reprezentanții secției producție ; apoi manuscrisul tehnoredactat este trimis la culegere.

Se va face o paginare pe hîrtie sau pe ecran ? Acestea sînt opțiunile cheie de astăzi.

Paginarea în PAO

În PAO, dacă machetatorul dispune de un echipament performant – în fiecare an, progresele sînt spectaculoase – paginarea se face pe ecran și nu pe hîrtie, după o succesiune de operații (culegere, titrare, fotogravură) care toate necesitau timpi morți.

Am evocat deja multe posibilități ale PAO, situînd la un nivel superior informatica editorială ce permite utilizarea de baze de date, chiar de bănci de date, ca și includerea de text-imagine (p. 337).

Efectuarea unor modificări de tehnoredactare (corp de literă, saturația literei etc.), amplasarea legendelor la locul lor și a notelor la subsolul paginii, montarea textului în jurul uneia sau mai multor ilustrații, reechilibrarea paginării, în caz de nevoie, prin sute de artificii, au devenit foarte simple.

Mai mult, cu un soft *Adobe Acrobat,* un machetator poate realiza o paginare complexă, o poate transmite instantaneu editorului, care poate opera corecturi pe propriul ecran, retransmițînd-o machetatorului. Această fascinantă viteză nu va întîrzia să prezinte și pericole : pentru multe cărți, exista un fel de corespondență secretă între timpul de concepție (al autorului) și cel de realizare (al editorului). Pînă la bunul de tipar, timpul de gîndire al unora și al altora reprezenta o bună pavăză. De acum, un circuit ultrascurt – pe care l-am descris – refuză orice schimbare de opinie.

Rămîne o singură problemă importantă : cînd vor deveni universitățile conștiente de lipsa de pregătire a studenților și a viitorilor specialiști din orice disciplină pentru scris, pentru lucrări interactive despre gradul de înțelegere a textelor, pentru percepția imaginii ? Nu ne îndepărtăm de subiectul nostru :

progresul tehnic nu ne dă decît mijloace magice de transformare a modurilor de producție editorială.

Să avem încredere în generațiile viitoare. Dar dacă tehnica oferă autorului tot mai mult acces la o modelizare perfectă a cărții, ar fi bine ca el să-și poată transmite la fel de perfect cunoștințele, căci nu va mai avea asistența permanentă a unei echipe editoriale. Această viziune este utopică pentru marea majoritate a autorilor, totuși nu pentru cei mai dotați dintre ei. Apare o nouă generație de autori-editori și un mare număr de packageri sînt bine pregătiți în domeniu.

Paginarea „tradițională"

Paginarea pe hîrtie pare a ține de trecut și totuși o parte deloc neglijabilă a producției folosește încă procedeul acesta.

Să reluăm principalele sale etape după acceptarea paginilor de probă. Am precizat deja – dar e o capcană – orice încercare întîmpină doar o mică parte din dificultăți și adevăratul exercițiu al paginării va fi o succesiune de adaptări la modelul stabilit.

Pentru paginare, machetatorul va comanda un film al machetei (sau al elementelor sau grilei de paginare). Macheta, altădată trasată cu mîna, este din ce în ce mai des realizată pe ecran, dîndu-se secției de culegere toate indicațiile (plasarea coloncifrelor, colontitlurilor etc.) și toate cotele dorite (lungimea rîndurilor, margini, înălțimea începutului de capitol etc). Macheta permite astfel reproducerea riguroasă a numărului de rînduri[1] de pe pagină. Înainte de tipărirea cu tentă deschisă, filmul acestei machete va fi atent controlat ; dacă măsura aceasta de precauție poate părea inutilă, ea se bazează pe exemplul a numeroase lucrări paginate cu un opritor superior, lateral etc.

Macheta va menționa pe margine titlul cărții și numele editorului : în ateliere, și chiar mai mult atunci cînd cartea e culeasă/gravată/montată în străinătate, se vor evita erorile de transmitere.

Montarea primelor tipare de probă, înainte de colaționarea corecturilor autorului cu cele ale corectorului, este o soluție ce trebuie ocolită. Speranța cîștigării de timp se poate dovedi iluzorie. Corecturile, chiar și cele considerate prea puțin importante, vor duce la reorganizări de paragrafe. Paginatorul va pierde un timp prețios cu numărarea rîndurilor, iar riscurile de a greși vor determina noi rectificări la paginare.

Montajul, cu proba a doua corectată de culegător, va fi de o extremă precizie. În acest stadiu, machetatorul trebuie să prevadă eventualele despărțiri în silabe

[1] Foarte vechi, liniometrul permite numărarea rîndurilor pe pagină în corpuri de literă diferite, în general de la c. 5 la c. 12.

nepotrivite. Suprafețele ilustrațiilor vor fi trasate cu meticulozitate. Acest montaj va fi controlat de responsabilul editorial și de autor, pentru plasarea corectă a ilustrațiilor, pentru numerotarea lor corectă, pentru titluri și subtitluri, pentru succesiunea lor logică. Amplasarea coloncifrelor, a colontitlurilor, corespondența exactă între trimiterile la note și note vor fi, de asemenea, verificate. Dacă legendele ilustrațiilor nu au fost deja culese și corectate, o proporționare atentă pe manuscrisul bine tehnoredactat va permite evitarea ultimelor modificări. Pentru a respecta data planificată, aceste operații sînt adesea realizate în grabă.

În acest caz, se va cere culegătorului un al doilea set de tipare de probă în pagină. Atîtea cheltuieli suplimentare pe care devizul (în general) nu le include. Dacă paginatorul este un colaborator independent și dacă a urmat toate indicațiile, acest al doilea montaj neprevăzut va fi (poate) facturat de el.

Pentru o carte cu file color și alb-negru, paginatorul va dispune de un plan de așezare a paginilor, furnizat de producție, pe care va trebui să-l respecte. Dar se întîmplă des să fie urmată o altă procedură : i se precizează paginatorului numărul de file în culori ale cărții și, în funcție de imperativele ilustrării, stabilește el însuși fața și verso-ul filelor alb-negru sau în culori. În această fază, el poate concepe și tăierea longitudinală a anumitor coli în culori pentru a include, în același ciclu al mașinii, un număr maxim de policromii. Se impune o înțelegere prealabilă cu producția pentru a fi sigur că mărirea numărului de fascicule nu va reprezenta un preț excesiv.

De la gravare la bun de tipar

Pentru pregătirea documentelor ce trebuie gravate, nu se va insista niciodată destul pe extrema meticulozitate necesară. Rasterele clișeelor și policromiilor vor fi stabilite cu tipograful, care le adaptează în funcție de hîrtia alcasă. Determinarea formatelor (fără a uita ilustrațiile pe toată pagina), liniile de pe calcul protector al documentelor, cotele, indicațiile de grupare sau de corectare a culorilor, referințele paginilor vor preceda numărarea documentelor (pe tipuri) încredințate tipografului.

Va fi ocazia verificării conformității dosarului cu devizul. În această privință, se va evita gravarea în tranșe succesive... care contribuie uneori la descoperirea, la ultimele capitole, a faptului că s-a depășit numărul de gravuri înscrise în deviz. Se întîmplă atunci că sfîrșitul cărții va fi sacrificat.

În sfîrșit, documentele provenind de la agenții și de la fotografi și care nu au fost selectate, vor fi încredințate iconografului pentru o returnare imediată, în vederea evitării cheltuielilor de păstrare.

O greșeală care se face frecvent constă în a se încredința tipografului – și doar lui – corectura probelor color. Desigur, el este mai în măsură decît oricare

altul să aprecieze corespondența mai mult sau mai puțin exactă dintre Ektacrom sau ilustrația originală și reproducerea sa. Dar, în funcție de competența echipei grafice, machetatorul sau graficianul poate aduce rectificări la anumite dominante de culoare sau, invers, în zonele șterse. Ideală este o ședință de lucru a producției și a sectorului artistic, cu sau fără fotogravor.

Pe setul de tipare de probă în pagină, paginatorul va începe paginarea (în principiu) definitivă, montînd riguros probele alb-negru și color. Există două cazuri :

– fie paginatorul montează probele bromură ale textelor pentru gravare direct în pagină (fără a omite nimic !) pentru a obține un film-text pe pagină ;

– fie culegătorul va avea sarcina de montare a textelor, incluzînd sau nu, în funcție de procedura aleasă, filmele reproducerilor alb-negru și color.

Aceste probe în pagină vor mai fi recitite de către corector, verificate de responsabilul editorial și, în funcție de lucrare, de autor. În cel mai bun caz, se întîmplă des să fie necesare noi probe ; ele vor fi facturate în plus de culegător.

Va intra în sarcina responsabilului editorial o ultimă verificare a machetei la *bun pentru filme și montaj* (sau *bun pentru ozalid*) înainte de trimitere la tipograf pentru montaj.

Apoi, trierea și controlul filmelor de text vor fi realizate de producție, la fel ca și amplasarea ilustrațiilor gravate și corectate. Atenție la malefice substituiri de pagini sau de ilustrații !

Ozalidul sau probele pe hîrtie albastru-violet sau maro permit să se verifice, pentru ultima oară, poziționarea textelor (în principiu, perfectă, pentru că filmele de text cu reperele au fost deja revăzute) și a ilustrațiilor (atenție la ilustrațiile inversate, mai ales pentru cele nonfigurative !), ca și așezarea paginilor.

Reamintim că un control al ozalidului doar de către tipograf prezintă multe pericole. Această măsură se ia adesea pentru a combate tendința responsabilului editorial de a reciti ozalidul și a de a corecta ici și colo cîte o imperfecțiune. Ceea ce determină necesitatea de a recomanda noi filme de text în pagină, chiar un nou ozalid, operație costisitoare, surse de greșeli finale care întîrzie intrarea sub tipar. Se poate înțelege deci legitima enervare a tipografului ; dar a face economie de o dublă verificare poate conduce la erori atît de grave, încît să fie nevoie de o retipărire a colii. Sau, caz din fericire mai puțin frecvent, la descoperirea unei greșeli gravisime după broșare/legare. Sau, și mai rău, după expedierea exemplarelor la punctele de vînzare.

Documentul definitiv al copertei / al supracopertei

Am evocat frecventele tergiversări ale editorului şi ale nenumăraților săi „consilieri" în privința alegerii unei coperte. Schimbările de titlu, respingerile machetelor sau corecturile lor succesive duc adesea la gravarea documentului definitiv în regim de urgență absolută. Un motiv în plus pentru stabilirea unei *check-list* (adaptabilă în funcție de prezentări) a textelor şi mențiunilor obligatorii sau recomandabile. Această listă (adaptată) va servi şi pentru stabilirea paginii de titlu :

– numele autorului (autorilor) (+ eventualele lor titluri)
– numele coordonatorului (coordonatorilor) de colecție, ale colaboratorilor şi eventualele lor titluri*
– titlul cărții
– subtitlu (sau variantă de titlu)*
– autor de prefață/cuvînt înainte (eventuale titluri)*
– număr de articole/de ilustrații*
– numele fotografului şi/sau ilustratorului*
– titlul colecției* emblema colecției*
– data* indicarea noii ediții*
– număr de volum* supliment*
– text de prezentare generală* slogan*
– numele şi emblema editorului/coeditorului sau sponsorului*

+ reluarea parțială a textelor pentru cotorul cărții şi pentru coperta IV, adăugînd, în afara textului de prezentare :

– copyright-ul ilustrațiilor, mai ales numele agențiilor, muzeelor*, ADAGP etc.
– numele machetatorului sau al atelierului grafic*
– prețul de vînzare TTC* (legea din 10 august 1981, art. 1, mențiune adesea omisă)
– numele difuzorului / distribuitorului*
– codul de bare
– ISBN
+ pentru supracoperte, textul (textele) pentru prima/a doua clapă
– e prevăzută o bandă publicitară ?

* Tăiați mențiunile inutile

În sfîrşit, măsura de precauție ce poate de asemenea părea inutilă : macheta în alb a cărții broşate sau legate corespunde exact cu numărul de pagini *definitiv* ? Nu a intervenit nici o schimbare de hîrtie care să modifice grosimea

estimată a cotorului ? Pentru o carte cartonată/legată, trebuie avut grijă la lățimea cartonului pentru cotor, la lățimea variabilă a fețelor și la o posibilă schimbare a rezistenței cartonului fețelor.

Bunul de gravat al copertei/supracopertei (coperta I, cotor și coperta IV)

Exemple de indicații ce trebuie menționate pe documentele pentru gravare :

– repere de gravură (în afara documentului) ;
– repere de format trasate pe calc (nerotunjit/rotunjit) ;
– repere de pliere trasate pe calc (cotor, clape) ;
– indicații de culoare pe calc, cu eventuala indicare a tonurilor directe (Pantone™ sau altul) ;
– indicații liniar/raster (decupat după contur ?) /raster-liniar combinat ;
– zone hașurate : raster x și procent(e), în suprapunere ?
– rasterul clișeelor/policromii ;
– „la scară" sau micșorare de... sau indicație în mm pe o margine ;
– *pentru supracopertă,* se prevede un ușor surplus pentru cotor, fețe + clape ;
– *pentru cartoane sau legare,* se verifică lățimea pe macheta în alb (în general 3–5 mm) ;
– *la legare*, pentru ștanțele de aurit (sau zincurile groase), se prevede ca bigurile (șanțuri între cotor și fețe) să nu poată fi imprimate cu aur sau cu pastă. Reamintim că un spațiu suplimentar între litere e de dorit în cazul textelor cu corp mic de literă.

Pentru titlurile scrise în lungime pe cotor, se va adopta sensul de citire de jos în sus, spre deosebire de anglo-saxoni care aleg sensul de citire de sus în jos ! Unii editori francezi adoptă cîteodată această formulă, în mod voit sau din greșeală.

Ultimele verificări

Tipograful este obligat să furnizeze coli imprimate pentru control și nepredarea lor fără întîrziere editorului poate avea consecințe grave. Acesta va cere unuia dintre colaboratorii săi – o privire nouă – să răsfoiască lucrarea în coli fălțuite : examinările cele mai rapide sînt uneori cele mai revelatoare !

Poate surveni un accident : dacă mai este timp, tipărirea unei erate pe ultima pagină (a textului principal sau în față) reprezintă o alternativă mediocră, pentru că riscă să nu fie citită. O erată pe o foaie volantă de format mic înseamnă cheltuieli de inserție.

Mai grav, absoluta necesitate de a modifica o pagină greșită poate însemna dccuparea acestei file lăsînd o rezervă în interior pentru lipirea noii file tipărite față-verso. Această operație, realizată în secția de finisare, este costisitoare și delicată.

Singura învățătură ce trebuie trasă din aceste observații este că o carte complexă necesită atîtea și atîtea operații, încît orice participant ar trebui să acorde un timp maxim fiecăreia dintre ele. Dar această precauție nu ferește de omisiuni, de imperfecțiuni. Planning-ul, adesea prea strict, tulbură liniștea necesară. Între toate aceste evenimente posibile, profesionalismul este singura salvare ! Și, după cum spunea un bătrîn înțelept de la INSEE, care ține la anonimat : „Trebuie experiență și memorie : a-ți aminti că te-ai înșelat..."

Ciclul de producție se încheie cu ultimele controale ale broșării și legării. Controlul de „bun de legat" asigurat de către secția de finisare necesită și o examinare detaliată : este respectat formatul rotunjit ? lățimile sînt corecte ? prinderea cotorului e satisfăcătoare ? cartonul de cotor și cel de coperte corespunde comenzii ? capitalbandul și semnul de carte sînt la culoarea cerută ?

Dacă o carte are nevoie de corecturi, este important să fie semnalate serviciului de producție pentru a le menționa pe „fișa cărții" și a le opera în caz de retipărire urgentă. Există corecturile descoperite imediat și cele observate mai tîrziu ; e nevoie de atenție în orice moment.

Timpul de realizare a cărților

Care este durata de realizare a unei cărți ? Se poate culege, tipări, broșa o carte dc literatură în zece zile (chiar mai puțin), cu condiția ca autorul, corectorul, culegătorul, tipograful și muncitorul de la broșare să fie liberi și în permanentă legătură pentru a evita orice timpi morți. Unele cărți *(instant books)* sînt realizate astfel.

De îndată ce intervin ilustrațiile, termenul trebuie mult mărit (în funcție de natura și cantitatea de ilustrații alb-negru sau în culori). Se concepe în mod obișnuit o carte ilustrată, destul de complexă (și după primirea textelor) în 6–9 luni[1], dar de îndată ce iconograful are nevoie de o documentare serioasă, de îndată ce sînt comandate desenele originale, se poate ajunge la un an sau chiar depăși acest termen. Enciclopediile mari, la care lucrează un colectiv de autori, necesită uneori perioade de timp mai lungi.

Anumite lucrări de cercetare se eșalonează pe mai mulți ani : acest caz devine din ce în ce mai rar, căci pînă și organismele și instituțiile culturale care,

[1] Termen frecvent redus pentru cărțile-albumele fotografice de autor, ca și pentru lucrările al căror dosar iconografic este pregătit perfect.

pînă recent, funcționau într-un superb izolaționism, se integrează tot mai mult în schema editării tradiționale. Cu aceleași preocupări de calitate, competitivitate, de costuri moderate și de profit.

Înainte și după lansarea cărții

Chiar înainte de publicarea cărții, o muncă importantă este realizată de echipa comercială, de reprezentanții pe lîngă librăriile de orice nivel, pe lîngă marile magazine, sau de delegații pedagogici pe lîngă consilieri și profesori pentru manualele școlare.

În funcție de diverse cazuri, circuitele de vînzare directă – cele ale cluburilor, ale specialiștilor în vînzări prin corespondență, ale curtajului – care au fost solicitate de la conceperea proiectului editorial (și care i-au influențat uneori cursul) participă, în valuri programate, și la lansarea cărții. În sfîrșit, cedarea drepturilor în străinătate vor completa această difuzare lărgită, a cărei amploare marchează reușita.

Înscrierea cărții în timp va reprezenta o a doua etapă : se consideră în mod curent că, fără succesul primei etape – cea a lansării – rămîn puține speranțe să se transforme în *long-seller* un titlu neremarcat la puțină vreme după publicare. Doar literatura beneficiază, în puține cazuri, de această recunoaștere pe care nu ezită să o reamintească editorii, evocînd justa lor clarviziune și simțul de anticipație. Să nu uităm domeniul eseului, al filosofiei, al științelor umaniste, în care acest fenomen de resurgență poate fi și mai spectaculos, pentru că nu datorează nimic influenței unui film sau unei piese de teatru. Totuși, în multe cataloage de editură, există succese aproape secrete care, făcute publice, i-ar uimi chiar și pe profesioniștii avizați.

Stimularea succesului e o sarcină dificilă. Adesea, reacția favorabilă a publicului dejoacă pronosticurile. Consacrarea unui titlu de la care se aștepta un scor modest e o permanentă surpriză. Exploatarea acestei mici victorii necesită un talent real. Cel al editorilor care au grijă de fondurile lor de editare... participînd și la multe acțiuni care se risipesc în zarva colectivă.

Editorul datorează acest succes autorilor, colegilor străini cu care a semnat contracte de traducere, de coeditare, librarilor care, în cele mai bune cazuri, se lansează în alegeri de titluri... și cititorilor care, doar ei, decid. Chiar orchestrărilor presă/publicitate[1] care pot predetermina un succes.

[1] *Livres Hebdo* preinventariază cărțile prezentate la radio și la televiziune.

Subita punere în valoare a titlurilor mediocre, care își proiectează umbra asupra operelor considerate exemplare, a existat întotdeauna. Ea se agravează în zilele noastre, sub efectul unei mediatizări care, față de importanța producției, pare să prefere hazardul și oportunitatea, cu glorioase excepții. În marile epoci ale mecenatului prinților, răul exista deja ; la ora la care presa a luat avînt, în secolul al XIX-lea, i se deplîngeau efectele nefaste ; apoi, în perioada tapajului publicitar pe care l-a inaugurat Bernard Grasset[1], i-a fost stigmatizată influența. Dar, în ciuda acestor vicisitudini, dacă s-ar inventaria best-seller-urile consacrate în fiecare deceniu, numărul lor ar impresiona. Cu un sentiment de fericire pentru clarviziunea ocazională – și de supărare pentru eșecuri – sau de descurajare pentru insensibilitatea criticii și a publicului.

Or, fiecare editor creează această instabilitate, încurajînd o supraproducție care, în mod fatal, se întoarce împotriva lui și a confraților săi. Dar cîte succese scapă criticii rațiunii pure ! Cîte opere considerate marginale vor deveni într-o zi surse de cercetare, de inspirație pentru un scriitor sau un eseist ! Cîte mărturii, căzute în uitare, renasc în note și comentarii într-o teză nouă ! Cartea generează cartea.

Autorii, din toate timpurile, produc mai mult decît înțelepciune, iar editorii participă la acest flux. Însă, de îndată ce, în lumea a patra, sărăcia reduce vocile la tăcere, înfrînează crearea și difuzarea cărții, se protestează în mod legitim împotriva nedreptății. De îndată ce se aplică cenzura pe ici, pe colo – și nu de mult în Europa – se face apel la libertate. Iar cînd, în clasele defavorizate, accesul benefic la lectură se lovește de inegalitatea socială, se încearcă (proasta) organizare în vederea combaterii analfabetismului supus. Și degeaba se spune că nu există nici un mijloc mai democratic de acces la cultură și de egalizare a șanselor, cine ar îndrăzni să afirme că am făcut totul pentru a favoriza difuzarea cărții ? Supraproducția există și provoacă îndoieli în privința lamentării editorilor înstăriți, care nu încetează să invoce criza.

[1] Albin Michel (1901), Grasset (1907) și Gallimard (1911) au constituit „triumviratul literar al perioadei interbelice" (J.-A. Néret).

>

Editările în limbi străine
Traduceri, coeditări şi coproducţii
Tîrgurile internaţionale de carte

În toată lumea sînt traduse în fiecare an între cincizeci şi cinci şi şaizeci de mii de opere[1]. Unele aparţin „domeniului public" (p. 43) ; celelalte sînt supuse legislaţiilor în vigoare privind proprietatea literară şi artistică, conform textelor şi legilor elaborate de convenţiile naţionale şi internaţionale (pp. 41–51)[2].

Drepturile de traducere a operelor protejate sînt, în cea mai mare majoritate a cazurilor, deţinute de editorul care şi-a asumat publicarea ediţiei originale. Astfel, contractele de editare, fără excepţie[3], menţionează că „autorul îi cedează editorului, cu titlu exclusiv şi pe durata prezentului contract... dreptul de a traduce în toate limbile în întregime sau în parte opera şi adaptările sale precum şi de a reproduce aceste traduceri pe orice suport grafic actual sau viitor".

Acest drept acoperă două forme de exploatare distincte : una, directă, prin editor[4] şi alta, printr-un terţ, aici editorul străin. O negociere între primul editor

[1] Cele cinci limbi din care se traduce cel mai mult în lume, ca număr de titluri disponibile, sînt în ordine : engleza (majoritar), franceza, germana, rusa şi italiana. Jacques Breton notează cu pertinenţă că „handicapul limbilor naţionale îi deserveşte în mod sigur pe autorii a căror operă n-a fost pe larg tradusă, măcar în engleză. Dar nu se prea vede azi de ce şi cum s-ar transforma această ipoteză". („La Mondialisation des littératures", *Littérature,* Grand Atlas Universalis, *op. cit.*).

[2] Am amintit mai înainte rolul traducătorului şi al agenţilor literari, operele traduse şi am dat un model de contract de traducător.

[3] Unii autori, beneficiind de o mare notorietate, cer să-şi păstreze în totalitate sau unele din drepturile lor conexe şi derivate, mai ales cele de traducere. E o practică răspîndită în Statele Unite unde, reamintim, mulţi agenţi literari negociază drepturile de autor. Majoritatea autorilor de lucrări universitare americani îşi păstrează şi copyright-ul.

Menţiunea de copyright, pe o ediţie străină, arată cine este deţinătorul drepturilor şi data primei ediţii originale. Un al doilea copyright îl arată pe deţinătorul dreptului traducerii.

[4] De pildă, un tratat de medicină apare la acelaşi editor în două ediţii, una în limba franceză, alta în engleză ; cele două ediţii vor fi protejate de un acelaşi copyright.

al operei şi editorul cc doreşte s-o publice în limba străină este deci o chestiune obligatorie.

Dacă am dori să-i deosebim, în edituri, pe cei care tratează cererile şi ofcrtele de traduceri[1], am ajunge la o clasificare puţin cam rigidă : editorii şi coordonatorii dc colecţie ar apărea de partea cererii, în timp ce ofertele ar ţine de agenţii literari, de packageri şi îndeosebi de responsabilii cu drepturile pentru străinătate.

De la o zi la alta, cumpărători şi vînzători de drepturi beneficiază de sprijin şi de complicităţi, din afară şi indirecte, obişnuite într-o editură. Diversele şi subtilele recomandaţii ale unui ziarist sau ale unui „mare cititor" ce vă cunoaşte catalogul pot avea tot atîta greutate cît argumentele unui responsabil cu drepturile străine, ca să nu mai dăm şi alte exemple.

Autorul însuşi îşi poate prezenta editorul în cutare sau cutare editură străină, chiar unuia dintre editorii săi, unei personalităţi sau unui traducător ce va aduce argumente în favoarea traducerii operei sale. Focurile încrucişate ale recomandărilor au forme multiple şi adesea imprevizibile în efectul lor.

Mai e nevoie să amintim că într-o editură mică editorul e cel ce-şi asumă responsabilitatea achiziţionării şi vînzării de drepturi ? La opusul unei asemenea situaţii, un grup de editare ce posedă filiale în străinătate le poate favoriza punînd în mişcare „în direct" unele utile sinergii. În fine, de notat că în domenii de editare ultraspecializate, numărul de parteneri străini, extrem de redus, facilitează şi limitează alegerile posibile.

În acest capitol, vom analiza pe rînd cesiunile de lucrări cu text în traducere, apoi pe cele predominant ilustrate, obiecte ale unor coeditări şi coproducţii[2]. În sfîrşit, vom aminti rolul tîrgurilor internaţionale de carte, locuri importante pentru schimburi sau, cîteodată, săli ale paşilor pierduţi.

[1] *Multilingual Dictionary of Copyright, Rights and Contracts* (edited by Richard Balkwill), Londra, Blueprint, 1995, va uşura traducerile de contracte în engleză, franceză, germană, italiană şi spaniolă. Deşi editorul a fost asistat de nouă profesionişti, oare ce colaborator de ultimă oră a titrat cu litere îngroşate „Grupuri legislative ale proprietarilor de drepturi" ?

[2] Statisticile SNE estimează, în 1994, la 181 milioane de F beneficiul cesiunilor străine.

1. Traducerile lucrărilor cu text

Deoarece, aşa cum am precizat, primul editor deţine drepturile operelor protejate, el e cel ce va negocia cu unul din confraţii săi străini. În contractul ce se va încheia între ei vor apărea, conform termenilor consacraţi, „Proprietarul" (sau cedentul) şi „Editorul" (sau cesionarul) care dobîndeşte drepturile de traducere.

O reprezentare mai liberă a condiţiilor contractuale ar favoriza ca prioritate negocierea privind procentajul din drepturile de autor şi din avansul garantat. Cu toate acestea, nu poate fi avansată nici o bază ori normă, căci există puternice disparităţi, în funcţie de celebritatea autorului sau a operei, chiar şi a primirii sale ca primă ediţie. Multe lucrări sînt remarcate încă de la anunţarea lor în presă : o lansare spectaculoasă, o „exclusivitate" a unui personaj important din lumea politicii sau artistice, o informaţie majoră asupra unei teme de actualitate reţin atenţia editorilor de pretutindeni. În acest caz, responsabilii cu drepturile, editorii şi chiar agenţii literari îşi vor înmulţi contactele cu profesioniştii editării şi vor ridica preţul de licitaţie. În Statele Unite, *Publishers Weekly* consacră cu regularitate o pagină întreagă acestor *auctions*.

Un editor care a publicat mai multe traduceri din acelaşi autor poate deţine o prioritate, însă intensa competiţie editorială face să dispară multe relaţii dintre confraţi, vreme îndelungată respectate în numele unui *gentleman's agreement* : o ofertă mai bună, promisiunea unui tiraj sau a unei lansări mai spectaculoase (evaluate în cifre în contract), combativitatea unui nou challenger sau acorduri între grupuri multinaţionale pot schimba complet alianţe solide.

Un autor celebru, ale cărui opere au fost traduse de acelaşi traducător, poate pretinde ca lucrarea sa să i se încredinţeze acestuia, pentru că îl cunoaşte şi îl apreciază.

Un moment important al negocierii poate fi acela că primul editor nu cedează decît dreptul de ediţie principală (pentru piaţa tradiţională a librăriei) şi aşteaptă ocazia potrivită să trateze cu alţi confraţi străini cesiunile pentru traduceri în format de buzunar, pentru o ediţie club (sau altele). O lectură atentă a contractului-model de mai jos, permite o abordare pragmatică a rolurilor şi obligaţiilor fiecărui partener, proprietarul şi editorul, şi va evidenţia în special precizările privitoare la condiţiile executării traducerii precum şi teritoriile concedate (de ex. Anglia/Commonwealth/Statele Unite sau Spania/statele Americii latine hispanofone etc.).

Contractele de cesiune în limbi străine diferă sensibil de la o ţară la alta şi nici un organism internaţional n-a putut să propună un model-tip. Actuala disparitate dintre regimurile juridice explică în parte această carenţă. De

asemenea, Charles Clark are dreptate cînd pomeneşte de timpul pierdut în toate casele de editură, fiindcă numeroase clauze, obscure pentru unii, necesită o corespondenţă excesivă[1].

S-ar părea că am favorizat best-seller-urile, dar un mare număr de lucrări sînt traduse după mulţi ani, decenii chiar, de la prima apariţie. Munca perseverentă a responsabililor cu drepturile pentru străinătate încearcă sau reuşeşte să promoveze traducerea lor. De multe ori ne surprinde apariţia tîrzie a unor lucrări de referinţă impuse în mod incontestabil în universităţile din întreaga lume. Desigur, o consacrare între graniţe nu are neapărat acelaşi noroc în străinătate, mai e mult pînă atunci, însă orice succes confirmat relansează speranţa unei reuşite.

Vom reaminti că pentru ţările în curs de dezvoltare se aplică dispoziţii speciale, analizate de noi (p. 46).

[1] Clark (Charles), *Publishing Agreements, op. cit.*

CONTRACT DE CESIUNE A DREPTULUI DE PUBLICARE ÎN LIMBĂ STRĂINĂ

Traducerea unei lucrări cu text
Contract între doi editori[1]

Între Editura .....
acționînd în calitate de concesionară exclusivă a drepturilor de exploatare a operei intitulată
.....
numită mai jos Proprietarul,
și Editura .....
numită mai jos Editorul,
s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI OBIECTUL CONTRACTULUI

Proprietarul îi cedează Editorului, care acceptă, dreptul exclusiv de traducere a operei în limba ....., sub formă de carte[2], și de a vinde această carte în următoarele țări[3] :

El este garantul în fața Editorului împotriva oricărei evicțiuni referitoare la proprietatea literară și artistică a drepturilor cedate.

ARTICOLUL 2 DURATA CONTRACTULUI

Prezentul contract este încheiat pe o durată de ..... ani, începînd de la semnarea sa de către cele două părți, cu condiția achitării de către Editor a avansului prevăzut[4].

[1] Dacă lucrarea cuprinde și unele ilustrații, problemele referitoare la dreptul de autor al acestor ilustrații trebuie să facă obiectul unei clauze, al unui act adițional sau al unui contract separat. La fel și pentru elementele ilustrate de pe copertă sau supracopertă. (Această remarcă nu privește lucrările ilustrate în coeditare, vezi contract de coeditare).

[2] Să se precizeze : ediție legată, broșată, format de buzunar etc.

[3] În spațiul Uniunii Europene comerțul fiind liber, nu se pot fixa limite teritoriale de exploatare în interiorul frontierelor sale.

[4] Pentru ediția specializată : „Prezentul contract va lua sfîrșit la încheierea anului civil următor celui în cursul căruia va fi publicată o nouă ediție a cărții în limba franceză".

(*sau*)
Prezentul contract este încheiat pe o durată nedeterminată, cu condiția ca vînzările anuale să nu scadă sub ..... exemplare. În acest caz, contractul va fi reziliat din oficiu, fără compensații pentru o parte sau alta, la sfîrșitul anului civil în cursul căruia s-a constatat faptul, fără a se renunța la sumele ce i-ar mai fi datorate Proprietarului.

S-a convenit în mod expres între părți că Editorul nu va putea exercita nici unul din drepturile prevăzute în prezentul contract atîta timp cît această plată n-a avut loc.
Prezentul contract va fi reziliat din oficiu după somație, fără compensații pentru o parte sau alta, în următoarele cazuri :
– dacă contractul n-a fost trimis semnat de Editor, într-un termen de ..... începînd din ..... ;
– dacă lucrarea n-a fost pusă în vînzare efectiv de către Editor în termenul prevăzut la articolul 7 al prezentului contract, eventual prelungit prin acord scris între părți ;
– dacă Editorul își încetează activitatea ;
– dacă Editorul nu-și îndeplinește obligația de a retipări lucrarea epuizată ;
– în general, dacă Editorul se sustrage de la una din obligațiile esențiale ale prezentului contract.
În aceste cazuri, toate sumele datorate de Editor devin imediat exigibile.

ARTICOLUL 3 REMUNERAREA PROPRIETARULUI

Drept preț al cesiunii, Editorul îi va achita Proprietarului :

1. Un avans de .....[1] plătibil în .....
Acest avans va rămîne dobîndit de Proprietar indiferent de rezultatele exploatării cărții.

2. O remunerație proporțională de .....% din prețul de vînzare efectiv către public a cărții (fără taxe), per exemplar vîndut.
S-a convenit că aceste drepturi băneşti nu au ca obiect exemplarele de autor, nici exemplarele pentru presă, nici cele distribuite gratuit, în limitele fixate prin uzanțe la .....% din tiraj pentru publicitatea făcută în scopul promovării cărții.

[1] Avansul poate face obiectul mai multor termene de plată : la semnarea contractului, la publicarea lucrării etc.

Dreptul proporțional nu va fi efectiv achitat Proprietarului decît atunci cînd avansul va fi fost în întregime acoperit[1].
Toate sumele datorate în virtutea prezentului contract vor fi plătite la (Paris) în .....[2], scutite de orice reținere și cheltuieli de orice natură ar fi.

ARTICOLUL 4 EXEMPLARE GRATUITE

..... exemplare vor fi trimise gratuit Proprietarului la terminarea fabricației și ..... exemplare cu ocazia oricărei retipăriri. Proprietarul va avea dreptul de a cumpăra cîte exemplare dorește cu un rabat de .....%.

ARTICOLUL 5 EXTRASE DE CONT – PLĂȚI

Editorul îi va trimite Proprietarului extrase de cont încheiate la ..... și va achita sumele datorate în cursul celei de a ..... luni următoare. În momentul punerii în vînzare, îl va informa despre mărimea tirajului și prețul de vînzare public[3].

ARTICOLUL 6 TRADUCEREA

Editorul se angajează să se facă o traducere fidelă spiritului și literei textului original, fără tăieturi sau adăugiri și de o calitate literară conformă cu uzanțele profesiunii.
Proprietarul va fi informat despre terminarea traducerii și, dacă autorul o cere, îi va fi transmisă înaintea culegerii.
Nici o adăugire sub formă de prefață sau notă nu va fi adusă textului fără consimțămîntul scris al Proprietarului.
Editorul se angajează ca pe copertă și/sau pe pagina de titlu să apară numele autorului. În plus, se angajează ca în prima fasciculă să apară titlul original în franceză[4] și mențiunea „copyright" urmată de numele Proprietarului, în locul unde se obișnuiește în țara sa, precum și numele locului și data.
Editorul se angajează să facă, cu respectarea formelor legale și în termenul stabilit, demersurile necesare protejării traducerii în țările la care se referă prezentul contract.

[1] Se poate conveni și o sumă fixă dacă contractul e pe durată determinată și se va stabili calendarul plăților.
[2] Indicați valuta.
[3] Indicați valuta.
[4] Sau, după caz, în orice altă limbă.

ARTICOLUL 7 EXPLOATAREA CĂRȚII

Editorul se angajează să pună lucrarea în vînzare în termen de ..... luni de la data semnării prezentului contract.
În plus, se angajează să o mențină permanent în vînzare[1].

ARTICOLUL 8 EXPLOATAREA DREPTURILOR

1. Toate drepturile ce n-au fost cedate în mod expres prin prezentul contract sînt rezervate exclusiv Proprietarului.
2. Editorul nu va putea efectua nici un transfer al drepturilor cedate, către terți, fără acordul scris şi prealabil al Proprietarului.

(*sau*)

După consultarea Proprietarului şi obținerea, printr-un act adițional la prezentul contract, a acordului acestuia, Editorul va putea ceda drepturile de mai jos în țara (țările) la care se referă prezentul contract[2].

A se relua întocmai ca în „Contractul de coeditare", lista numitelor drepturi şi să se adauge :

Editorul îi va plăti Proprietarului, în condițiile stipulate în ultimul paragraf al articolului 2 :
1/pentru drepturile prevăzute în A .....% din sumele primite.
..... etc.

ARTICOLELE 9 şi 10

A se relua întocmai articolele 9 şi 10 din „Contractul de Coeditare".

ARTICOLUL 11 ARBITRAJ ŞI ARTICOLUL 12

A se relua întocmai articolele 12 şi 13 din „Contractul de coeditare".

Întocmit la ..... în ....., în două exemplare

EDITORUL PROPRIETARUL

---

[1] *Cf.* clauză eventuală de „vînzare minimă" (articolul 2).
[2] *Cf.* capitolul XII, „Cesiunile către un club sau cu vînzare prin corespondență a coeditărilor cumpărate în străinătate".

2. Coeditările de lucrări ilustrate[1]

Sectoare vaste ale editării sînt interesate de coeditări : de la cărțile de artă şi cărțile frumoase la enciclopedii, de la lucrări tehnice şi ştiințifice la ghiduri practice, de la albume pentru copii şi tineret şi benzi desenate la manuale şcolare, la dicționare şi atlase[2]. Lucrările cele mai uşoare stau alături de publicații importante în mai multe volume, şi chiar dacă uneori coeditarea se referă la tipărituri în alb-negru[3], cele în culori dețin supremația.

Nu toate lucrările ilustrate sînt „coeditabile" : anumite teme şi subiecte specifice (socioculturale, geografice etc.) țin de o categorie de cititori limitată la o singură țară, la o singură provincie, dar astfel de publicații nu reprezintă, statistic, decît o mică parte.

Nu dispunem de date precise asupra numărului şi cifrei de afaceri ale coeditărilor, deoarece nici o țară nu le evidențiază separat în statisticile globale privind exporturile/importurile (în cărți finite), nici în cele ce se referă la cesiunile de drepturi (ce înglobează traducerile). De asemenea, *Index Translationum*[4], ce înregistrează anual titlurile şi autorii de traduceri, nu dă decît informații fragmentare şi decalate (de la patru la cinci ani).

Dezvoltarea coeditărilor datează din anii 1950/1960 şi a fost legată de mişcările de internaționalizare în editare, ce au crescut fără încetare de atunci, şi de o continuă urmărire a competitivității privind prețul de cost şi, aşa cum

[1] Subliniem că termenul „cocditare" se aplică şi publicațiilor, ilustrate sau nu, ce apar *în aceeaşi limbă,* co-semnate de doi editori (sau organisme, instituții, societăți, ministere etc.). Formele de acord pot fi foarte diverse (dc ex. calculul pe din două). Ca regulă generală, unul dintre coeditori va asigura difuzarea şi distribuția. Copyright-ul menționează numele coeditorilor, deținători ai drepturilor de editare. Unul dintre ei va fi desemnat pentru a trata eventualele cesiuni de drepturi sau îşi vor împărți mari arii lingvistice.

[2] Mult mai selectiv pentru aceste două ultime categorii : manualul e strîns legat de programele şcolare, diferite de la o țară la alta, ba chiar, ca în Germania sau în Elveția, de la un land sau de la un canton la altul, dar există cîteva cazuri de coeditare.

Orice dicționar enciclopedic sau tematic, tradus, impune o nouă ordine alfabetică şi necesită o nouă paginare, ceea ce nu lasă loc unei co-tipăriri.

[3] Lucrările despre fotografie, îndeosebi, sînt adesea imprimate în clişee duplex.

[4] Publicație anuală a UNESCO. Ultima sa ediție „pe hîrtie" inventaria mai mult de 60.000 de traduceri de cărți publicate în 56 de țări. Din 1993, *Index Translationum,* disponibil doar pe CD-ROM, a fost mult îmbogățit, deoarece cuprinde 724.000 de notițe bibliografice pentru 150.000 de autori, din o sută de țări. Care cercetător va exploata această incomparabilă bază de date ?

am subliniat, de dezvoltarea offsetului, avînd o incomparabilă suplcțe de utilizare.

Definiția și caracteristicile coeditării

Coeditarca este un acord pentru traducerea unor lucrări ilustrate, concepute și realizate de un editor deținător al copyright-ului, care cedează unuia sau mai multor editori străini drepturile de editare.

Avantajul prezentat de coeditare[1] este, pentru inițiatorul său, că poate repartiza, pe una sau mai multe ediții străine, suma costurilor fixe sau costurile primei tipăriri. Această formă de editare permite și amortizarea mai rapidă a eventualelor avansuri asupra drepturilor plătite, autorilor fotografiilor și ilustratorilor sau, pentru majoritatea lucrărilor incluzînd fotografii, cumpărarea drepturilor pe plan mondial (ori limitate la anumite țări), fără a omite necesara angajare față de o societate de percepere a drepturilor artiștilor, ca ADAGP.

Deci, orice coeditare se datorează inițiativei unui editor[2] care-și asumă riscul editorial și financiar. Prin contractele semnate cu autorii, ilustratorii, fotografii și alți deținători ai dreptului, editorul posedă (fără excepție) drepturile de cesiune, mai ales către editori străini, în cutare sau cutare limbă și/sau teritoriu.

Condițiile de cesiune au evoluat mult : în anii buni, mulți editori își lansau lucrările ilustrate pe propria piață și încercau, apoi, să cedeze aceste drepturi cu mai mult ori mai puțin succes. Însă, numărul crescînd al competitorilor – precum și crizele latente din editare – i-au determinat pe editori să-și testeze proiectele și machetele cu ocazia tîrgurilor internaționale ale cărții ; după aceea, parteneriatele devenind tot mai frecvente, s-au înmulțit întîlnirile în afara tîrgurilor, în căutarea altor eventuali coeditori. De atunci, e ceva obișnuit ca decizia să depindă de promptitudinea răspunsurilor pozitive.

Să nu ascundem însă faptul că multe demonstrații de interes și preferințe – entuziasmul e de rigoare pe durata tîrgurilor – rămîn neconcretizate. Negocierile în jurul contractului întîmpină adesea obstacole neprevăzute. De asemenea, din ce în ce mai mult, ofertele sînt „deschise" : mărimea tirajului, notorietatea și garanțiile financiare ale cumpărătorului potențial au un rol major. La fel, angajamentele sale privind campania promoțională permit să se aprecieze gradul său personal de investiție.

[1] Editorul interesat poate consulta lucrările : *Traité de coédition et de coproduction,* Paris, Éditions Promodis, 1981 (epuizat). O a doua lucrare, *Édition internationale. Coéditions et coproductions, nouvelles pratiques et stratégies,* a apărut la Éditions du Cercle de la Librairie, în 1991. Cititorul va găsi cele mai importante dezvoltări, rezumate aici, și numeroase simulări economice.

[2] În acest capitol, termenul editor se referă la inițiatorul coeditării, denumit în contract „Proprietarul", în opoziție cu coeditorul, dobînditorul drepturilor, denumit în contract „Editorul". Atenție la aceste accepțiuni consacrate !

Co-tipărirea

Unul dintre obiectivele coeditării este de a se co-tipări opera. Aici, strategiile sînt divergente :
– sau editorul reuşeşte, într-o perioadă de timp stabilită, să co-tipărească ediția sa şi cea a coeditorului : aceasta este *coeditare co-tipărită* ;
– sau publică lucrarea în „avanpremieră" şi amînă co-tipărirea cu cîteva luni sau chiar un an, pentru ca partenerii săi să dispună de timpul necesar pentru traducerea şi realizarea filmelor textului. Această ultimă formulă e infinit preferabilă pentru lucrările complexe şi colecții (*cf. infra*). Este o *co-tipărire ulterioară* ;
– în fine, din motive pe care le vom analiza, el poate ceda duplicatele filmelor unuia sau mai multor coeditori. Este *coeditarea cu cesiunea filmelor ilustrației*[1].

Primele două formule vor fi preferate de editorul original, deoarece el îşi amortizează astfel, din mai multe ediții sau retipăriri, costurile de începere de tiraj, doar o schimbare a plăcilor negrului reprezentînd un supliment moderat.

A treia formulă (dacă editorul original îi acceptă principiul) îi permite să aibă un beneficiu din prețul duplicatelor de film, însă editorul original nu mai controlează cifra tirajului, o problemă în țări unde deontologia profesională are de suferit... Astfel, el îşi va evalua totalul avansului asupra drepturilor în funcție de astfel de riscuri.

• Obligațiile coeditorului

După semnarea contractului, cumpărătorul drepturilor unei cărți în coeditare va avea obligația să traducă sau să adapteze[2] textul, să-l culeagă şi să furnizeze filmele textului în pagină sau dischete. Va trebui să respecte cu rigurozitate aşezarea în pagină a ilustrațiilor color[3] şi a spațiilor atribuite textelor.

[1] În acest caz, editorul nu mai controlează calitatea tipăririi lucrării sau a seriei. În cap. VII, „Noțiuni de fabricație" (fotogravură), am precizat că folosirea rasterului 150, chiar 200 poate pune probleme.

[2] Adaptarea este un caz frecvent – în general prevăzut în contract – pentru lucrările documentare şi enciclopedice.

[3] Întregul interes al coeditării co-tipărite fiind de a păstra montajele filmelor ilustrației în culori şi plăcile offset color, numai ilustrațiile alb-negru (liniare sau clişee cu raster) pot fi modificate. Coeditorul poate alege, după dorință, culegerea cu alte caractere, cu corpuri şi spații albe sensibil diferite, impuse uneori de traducerea dintr-o limbă mai concisă (de ex. din engleză în franceză).

Atragem atenția şi asupra capcanelor reprezentate de folosirea – în negru – a liniilor de separare, a cadrelor, a liniilor din desenele tehnice : este de cea mai mare importanță să i se precizeze editorului (în scris) dacă ele trebuie integrate pe filmele realizate de coeditor şi să se dea instrucțiuni precise celui răspunzător de lucrare. În *L'Édition internationale, op. cit.*, am enumerat aceste dificultăți ce pot face obiectul unor numeroase litigii constatate la primirea filmelor de către editorul-proprietar (sau de tipograful său), cu obligația de a le reface.

Pentru a se răspunde cît mai bine cerințelor cititorilor, precizăm din nou că recurgerea la un traducător nespecializat prezintă numeroase pericole ce nici nu pot fi enumerate, într-atît diferă ele de la o temă la alta. Consultarea unui consilier se impune ca o măsură de siguranță : numai el va şti să transpună exemplele şi modelele citate ; el va trebui să revadă şi bibliografiile, căci este de neiertat (*Le Monde* a prins recent în flagrant delict un editor de cărți de artă) să fie menționate în limbă străină operele unor eminenți autori francezi! Sau să se traducă literal referințele la opere de artă fără a se cunoaşte titlurile consacrate în Franța. Sau să se menționeze colecții ale unor muzee străine, fără a se aminti muzeele franceze ce prezintă operele capitale ale unei şcoli, perioade sau ale unui artist despre care se tratează în lucrarea coeditată. Revizuirea indexului de către un consilier va permite, de asemenea, să se evite multe erori sau absurdități. Trebuie să precizăm că această punere în gardă e valabilă pentru toate ariile cunoaşterii.

Dacă macheta e perfect controlată de editor, sarcina coeditorului va fi mult uşurată. Dimpotrivă, dacă în cursul realizării intervine o modificare a paginării, ea trebuie semnalată de creator cumpărătorilor. În general, multe pagini suferă modificări, iar trimiterea de faxuri (greu citibile uneori în format redus) provoacă o legitimă stare de iritare, căci termenele se micşorează... iar riscurile de erori se multiplică.

La co-tipărire, e convenabil să se respecte o strictă planificare pentru predarea filmelor textului, deoarece orice întîrziere atrage o penalizare financiară dacă editorul e constrîns să efectueze o continuare de tiraj specială.

Economia coeditării

Pentru editorul care cedează drepturile, beneficiul obținut din fiecare exemplar tipărit nu e nicidecum codificabil, el diferă sensibil de la o editură la alta, de la o lucrare la alta.

Iată cum se poate rezuma descompunerea unui preț de cesiune :

.....% costuri fixe + ...% costuri pornire[1] + costul schimbărilor plăcilor negrului + costul miei următoare + marja beneficiară.

Prețul e legat de numărul coeditorilor (şi de tirajele lor cumulate). Prețurile propuse cu ocazia primelor negocieri iau în general în calcul unul sau doi coeditori, pentru tiraje medii. Se constată, totodată, că în cazul unui real succes, prețurile nu vor fi reduse.

[1] În caz de co-tipărie, altfel costul montării plăcilor în patru culori e integral imputat.

Trebuie amintit că pentru lucrările prezentînd caracteristici asemănătoare există un preț de piață. Această observație atrage însă răspunsuri contrastante : un concept original, cu multe ilustrații, al unor fotografi sau artiști cunoscuți, o fotogravură și un tiraj de o excepțională calitate pot însemna o sensibilă majorare...

Înaintea oricărei decizii, coeditorul stabilește riguros toate costurile pe care și le asumă, iar noi le vom rezuma pe o check-list, adaptabilă de la caz la caz. În timpul discuțiilor purtate în cadrul tîrgurilor și al deselor întîlniri ce urmează, unde fiecare își apără descoperirile, nu rareori se omite o poziție a cărei incidență, pentru tirajele mici, nu e de neglijat. Căci nici coeditarea nu scapă de optimizare, atît de frecventă...

COSTURI ŞI OBLIGAŢII ALE COEDITORULUI

Nota de lectură a unuia sau mai multor specialişti* ..... F
Traducere/adaptare (cu sau fără drepturi proporţionale)* ..... F
Revizuirea traducerii/adaptării de unul sau mai mulţi specialişti* ..... F
Tehnoredactarea manuscrisului ..... F
Culegere/culegere computerizată* (sau PAO)* ..... F
Corectura întîi şi a doua, bunul pentru filme ..... F
Macheta/paginare prima şi a doua corectură, bunul pentru filme ..... F
Fotoexpunere/fabricaţia filmelor textului ..... F
Culegeri şi montaje ale textelor pe desene, hărţi etc.* ..... F
Dischetă (tip Quark XPress)* ..... F
Ilustraţii/fotografii/scheme/hărţi (modificate sau adăugate)
+ drepturi de reproducere corespunzătoare şi fotogravură* ..... F
Macheta copertei/supracopertei originală* ..... F
Ilustraţie şi/sau fotografii pe copertă/pe supracopertă* ..... F
Drepturi de reproducere a documentelor pe copertă/supracopertă* ..... F
Document de executare a copertei/supracopertei ..... F
Ştanţă de aurit* ..... F
Fotogravura copertei/supracopertei ..... F
Estimarea timpului de lucru editorial (intern/cu contract prestări servicii) ..... F
Costuri de deplasare* ..... F
Alte cheltuieli (mai ales ambalarea în folie retractabilă/cheltuieli de expediţie)* ..... F

ACHIZIŢIONAREA DUPLICATELOR* ..... F
COSTUL EXEMPLARELOR* ..... F
SUMA TOTALĂ A AVANSULUI* ..... F
DREPTURI* ..... %
AMBALARE* ..... F
CHELTUIELI DE EXPEDIŢIE* ..... F
CHELTUIELI VAMALE* ..... F
ASIGURĂRI* ..... F

* Suprimaţi menţiunile inutile.

Responsabilul de achiziţionarea unei coeditări îşi va asocia tehnicianul tipograf la supravegherea operaţiunilor ; este recomandabil să i se dea o copie a contractului sau să i se traducă, în rezumat, principalele dispoziţii. Oricum, el va controla calitatea filmelor şi formalităţile vamale precum şi recepţia lucrărilor.

Este absolut necesară informarea tipografului/legătorului străin în privinţa dispoziţiilor privind expedierea, ambalarea, aşezarea pe palete, fiindcă regulile

şi normele diferă de la o ţară la alta. Pe toate lucrările va fi menţionat numele ţării unde au fost tipărite ; astfel, serviciile vamale vor impune aplicarea unui inestetic autocolant. Ceea ce înseamnă costuri şi termene mărite.

Lectura contractului-model de coeditare (mai jos) permite discernerea ansamblului de reguli şi obligaţii, din care noi n-am schiţat decît principiile. Unele clauze pot diferi de la o editură (sau de la o publicaţie) la alta, dar structura acestui contract răspunde mizelor esenţiale.

CONTRACT DE CESIUNE A UNEI LUCRĂRI ILUSTRATE
sau **CONTRACT DE COEDITARE**
în co-tipărire
sau cu vînzarea duplicatelor de filme ale ilustrațiilor

Între :

Editura A....., în calitate de concesionar exclusiv al drepturilor de exploatare a operei intitulate :.....,
numită mai jos Proprietarul,

și

Editura B .....,
numită mai jos Editorul

S-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI OBIECTUL

1-I. Proprietarul îi cedează Editorului, care acceptă, dreptul exclusiv de a traduce opera în limba ....., de a o publica sub formă de carte[1] și de a vinde această carte în următoarele țări[2] :
.....
El este garantul în fața Editorului împotriva oricărei revendicări sau evicțiuni referitoare la proprietatea literară și artistică a drepturilor cedate.

1-II. Proprietarul și Editorul au căzut de acord să publice în coeditare opera menționată în prezentul contract conform dispozițiilor din articolul 3.

1-III. Prin prezentul contract, Proprietarul dobîndește, pe durata proprietății literare (sau pe o durată determinată, de exemplu 3 sau 5 ani) dreptul de a exploata, concomitent cu Editorul și cu titlu oneros, titlul cărții .... în limba de traducere precum și 10.000 cuvinte în plus față de traducere pentru nevoile unei eventuale adaptări audiovizuale[3].

[1] Să se precizeze tipul de carte : legată, broșată, format de buzunar...
[2] Comerțul fiind liber în interiorul Uniunii Europene, nu se pot fixa limite teritoriale de exploatare în interiorul frontierelor sale.
[3] Această clauză are drept scop asigurarea reclamei și publicității unei adaptări audiovizuale a traducerii.

ARTICOLUL 2 EXPLOATAREA CĂRȚII / COLECȚIEI

Editorul se angajează să pună în vînzare lucrarea (sau colecția) într-un termen de ..... luni de la data semnării prezentului contract.
În plus, se angajează să o mențină permanent în vînzare.

ARTICOLUL 3 ILUSTRAȚII

3–I. Drepturi de reproducere

[Pot apărea două cazuri]

a) Editorul se obligă să obțină de la posesorii dreptului toate drepturile de reproducere necesare ilustrațiilor ce figurează în ediția Proprietarului. Suma drepturilor de reproducere este datorată de Editor posesorilor dreptului[1].

[sau, cazul cel mai frecvent, recomandat]

b) Proprietarul îl autorizează pe Editor să reproducă în întregime sau în parte ilustrațiile figurînd în prima ediție.
Suma totală a drepturilor de reproducere se ridică la ..... plătibilă la ..... de către Editor Proprietarului[2], cu obligația acestuia din urmă de a repartiza sumele primite între posesorii dreptului ilustrațiilor.

3-II. Tipărirea

[Pot să apară două cazuri]

a) Editorul dobîndeşte filmele ilustrațiilor şi se obligă să tipărească lucrările. El nu are voie să revîndă, să închirieze, să împrumute sau să reproducă cu titlu gratuit sau oneros, filmele ce i-au fost cedate.
Drept preț al acestei achiziții, Editorul îi va achita Proprietarului suma de ..... plătibilă la ..... în ..... .
În acest preț nu sînt incluse taxele de transport şi de asigurare, care sînt în sarcina Editorului. În el sînt cuprinse duplicatele pozitive sau negative, montate în pagină.
La expirarea contractului (*cf.* articolul 11) filmele urmează a fi distruse (cu dovadă), cu excepția propunerii de răscumpărare făcută de Proprietar.

---

[1] Această formulă nu e recomandabilă, deoarece Proprietarul, în cazul în care nu e plătit de Editor, este garantul sumelor datorate agenților fotografice, fotografilor şi unor eventual alți posesori ai dreptului (îndeosebi ADAGP).
[2] Plata datorată la publicarea lucrării sau la semnarea contractului. De notat că multe contracte includ în prețul de vînzare drepturile ilustrațiilor.

[sau]

b) Proprietarul se obligă să tipărească lucrările în condițiile prevăzute în contractul de fabricație anexat prezentei convenții.

ARTICOLUL 4 REMUNERAREA PROPRIETARULUI

Drept preț al cesiunii acordate de Proprietar Editorului, acesta din urmă îi va achita Proprietarului :

a) Un avans de ..... plătibil la ..... .

Acest avans va rămîne dobîndit de Proprietar indiferent de rezultatele exploatării cărții sau dacă Editorul nu publică lucrarea.

b) Un drept proporțional de .....% din prețul de vînzare public al cărții[1], per exemplar vîndut.

Editorul îi va aduce la cunoştință Proprietarului prețul de vînzare al cărții, de îndată ce va fi fost fixat.

S-a convenit că aceste drepturi nu se întind asupra exemplarelor de autor, nici asupra exemplarelor pentru presă sau a celor distribuite gratuit, în limitele fixate prin uzanță la .....% din tiraj pentru reclama cărții. Acest drept proporțional nu va fi efectiv achitat Proprietarului decît atunci cînd avansul va fi acoperit în întregime[2].

Toate sumele datorate în virtutea prezentului contract vor fi plătite la ..... în .....[3] scutite de toate reținerile fiscale şi cheltuieli de orice natură ar fi.

Tirajul primei ediții c fixat la ..... exemplare.

ARTICOLUL 5 EXEMPLARE GRATUITE

..... exemplare gratuite vor fi trimise Proprietarului, în momentul încheierii fabricației şi ..... exemplare cu ocazia fiecărei retipăriri. Proprietarul va avea dreptul să cumpere oricîte exemplare doreşte, cu un rabat de .....%.

ARTICOLUL 6 PLĂȚI – INFORMARE ASUPRA RETIPĂRIRILOR

Editorul îi va trimite Proprietarului extrase de cont încheiate la ..... şi va achita sumele datorate în cursul lunii următoare.

[1] A se arăta dacă e vorba de :
– prețul HT sau TTC ;
– prețul cu plata pe loc sau pe credit (VPC) ;
– cu sau fără cheltuieli de transport (VPC).

[2] Poate fi stabilită şi o sumă fixă, dacă contractul e pe durată determinată.

[3] Indicați valuta.

Îl va informa, în momentul punerii în vînzare a fiecărei retipăriri, despre mărimea tirajului şi despre preţul de vînzare public[1].

ARTICOLUL 7 TRADUCERE

Editorul se angajează să se execute o traducere fidelă spiritului şi literei textului original, fără tăieturi sau adăugiri şi de o calitate literară conformă cu uzanţele profesiunii.
Proprietarul va fi informat de terminarea traducerii, iar dacă el cere, conformîndu-se dorinţei autorului, aceasta va trebui să-i fie transmisă înainte de a fi culeasă.
Nici o adăugire sub formă de prefaţă sau de notă nu va putea fi adusă textului fără consimţămîntul scris al Proprietarului.
Editorul se angajează ca numele autorului să apară pe copertă şi/sau pe pagina de titlu. În plus, se angajează ca titlul orginal în franceză şi menţiunea „copyright"[2], urmată de numele Proprietarului, să apară în prima fasciculă la locul în uz în ţara sa, precum şi menţionarea numelui proprietarului ilustraţiilor (sau numele ilustratorului).
Editorul se angajează să facă toate demersurile necesare, în forme legale şi la termenul cerut, protecţiei traducerii în ţările la care se referă prezentul contract.

ARTICOLUL 8 EXPLOATAREA DREPTURILOR

a) Toate drepturile care nu sînt cedate în mod expres prin prezentul contract sînt rezervate exclusiv Proprietarului.
b) Editorul nu va putea efectua nici un transfer al drepturilor cedate către terţi fără acordul scris şi prealabil al Proprietarului.

[sau]

După ce l-a consultat pe Proprietar şi a obţinut printr-un act adiţional la prezentul contract acordul acestuia, Editorul va putea ceda drepturile de mai jos în ţările menţionate în prezentul contract :

A/ Cele de pre-publicare în ziare şi periodice ;
B/ Cele de post-publicare în ziare şi periodice ;
C/ Cele de reproducere în rezumat ;
D/ Cele de reproducere în benzi desenate ;
E/ Cele de reproducere în ediţie format de buzunar ;

[1] Arătaţi dacă e vorba de : preţul TTC, de plata pe loc sau pe credit (VPC), cu sau fără cheltuieli de transport (VPC).
[2] © Numele proprietarului, numele locului, 199... (Editorul va menţiona şi copyrightul traducerii sale).

F/ Cele de reproducere în ediție de lux, semi-lux ;
G/ Cele de vînzare prin corespondență, curtaj, abonament, club[1].

Editorul îi va plăti Proprietarului în condițiile stipulate în ultimele paragrafe ale alineatelor II, III și IV ale articolului 11 :

1/ pentru drepturile prevăzute în A/ ...% din sumele primite ;
2/ pentru drepturile prevăzute în B/ ...% din sumele primite ;
3/ pentru drepturile prevăzute în C/ ...% din sumele primite ;
4/ pentru drepturile prevăzute în D/ ...% din sumele primite ;
5/ pentru drepturile prevăzute în E/ ...% din sumele primite ;
6/ pentru drepturile prevăzute în F/ ...% din sumele primite ;
7/ pentru drepturile prevăzute în G/ ...% din sumele primite ;

ARTICOLUL 9

Editorul trebuie să-i oblige pe terți, prin toate mijloacele, să respecte drepturile cedate prin prezentul contract.
El va putea solicita intervenția Proprietarului pentru a-i susține acțiunea. În acest ultim caz, sumele obținute drept compensație vor fi împărțite între Editor și Proprietar, după scăderea cheltuielilor judiciare depuse de fiecare.

ARTICOLUL 10 VÎNZARE CU PREȚ REDUS ȘI DISTRUGERE

Editorul nu are voie să vîndă la preț redus ori să distrugă lucrările o perioadă de ..... ani[2] după apariția lor.
După trecerea acestui termen, îl va informa pe Proprietar cu cel puțin o lună înainte de a trece la operațiunea de vînzare cu preț redus ori distrugerea totală[3].
Totalitatea acestor drepturi îi revine Proprietarului.
Dacă prețul de cesiune al exemplarelor vîndute la solduri este mai mare decît prețul de fabricație, Proprietarului i se va datora o sumă proporțională de 10%.

ARTICOLUL 11 DURATA ȘI EXPIRAREA CONTRACTULUI

11-I. Prezentul contract e încheiat pe o durată determinată[4] de ..... începînd de la semnarea sa de către cele două părți, cu condiția achitării de către Editor a avansului prevăzut.

[1] *Cf.* Cesiunile către un club sau ca vînzare prin corespondență a cocditărilor cumpărate în străinătate.
[2] În general doi ani.
[3] O clauză poate prevedea posibilitatea de răscumpărare a stocului de către Proprietar, ce-și va reprimi totalitatea drepturilor asupra lucrării.
[4] Sau „pe durata proprietății literare în conformitate cu legile franceze și străine și convențiile internaționale".

S-a convenit în mod expres între părți că Editorul nu va putea exercita nici unul dintre drepturile prevăzute în prezentul contract, atîta vreme cît această plată nu s-a făcut.

11-II. Prezentul contract va fi reziliat din oficiu după o somație în următoarele cazuri :
– dacă contractul n-a fost trimis și semnat de către Editor, într-un termen de ..... începînd din ..... ;
– dacă lucrarea n-a fost efectiv pusă în vînzare de Editor în termenul prevăzut în contract, eventual prelungit de comun acord, în scris ;
– dacă numărul de exemplare vîndute anual scade la un nivel mai mic de ..... exemplare ;
– dacă Editorul își încetează activitatea ;
– dacă Editorul n-a retipărit lucrarea epuizată într-un termen de ..... luni de la trimiterea somației de către Proprietar ;
– în general, dacă Editorul nu se achită de una din obligațiile esențiale ale prezentului contract.
În aceste cazuri, toate sumele datorate de Editor devin imediat exigibile.

11-III. Dacă Proprietarul realizează o nouă ediție a lucrării, după epuizarea tirajului în curs de vînzare, între părți va trebui să intervină un nou acord.
Se consideră epuizat tirajul din care nu mai rămîn decît ..... exemplare în stoc.
În lipsa unui nou acord, contractul va putea fi reziliat de Proprietar[1].

11-IV. Dacă contractul e încheiat pe o *durată determinată* :
Dacă rămîn lucrări în stoc la scadența prezentului contract, Editorul va informa de acest lucru Proprietarul. Pentru a permite vînzarea stocului restant, cele două părți vor putea să decidă prelungirea contractului cu ..... luni.
După acest termen, lucrările nevîndute vor fi distruse, iar Proprietarul își va relua drepturile, fără a renunța la sumele ce-i mai sînt datorate[2].

ARTICOLUL 12 ARBITRAJ

[Sînt posibile mai multe soluții :]

12-I. Toate litigiile legate de prezentul contract vor fi supuse arbitrajului Uniunii Internaționale a Editorilor, ce va desemna un arbitru la cererea, fie a Sindicatului Național al Editorilor, fie a .....[3].

---

[1] Sau, pentru ediția specializată, „prezentul contract expiră la terminarea anului civil următor celui în cursul căruia s-a constatat faptul".
[2] Sau : „Proprietarul va beneficia de un drept de preempțiune asupra stocului restant".
[3] Indicați numele Asociației Editorilor din țara al cărei cetățean e partenerul de contract.

[sau, una dintre aceste alte clauze:]

12-II. Toate litigiile legate de prezentul contract vor fi rezolvate conform „Regulamentului de Arbitraj Internațional" adoptat de Comisia Internațională a Editorilor la Berna, în 12 iunie 1912.

12-III. Toate diferendele decurgînd din prezentul contract vor fi rezolvate definitiv, conform cu regulamentul de conciliere şi arbitraj al Camerei de Comerț Internaționale, prin unul sau mai mulți arbitri numiți conform acestui regulament.

12-IV. Părțile convin să supună litigiile legate de prezentul contract jurisdicțiilor competente din ..... (*indicați țara*)[1].

ARTICOLUL 13

Părțile convin că legea aplicabilă la litigiile legate de prezentul contract va fi legea din ..... (*indicați țara*).
Întocmit la ..... în ..... în două exemplare

EDITORUL PROPRIETARUL

---

[1] Această clauză nu e recomandabilă.

ACT ADIȚIONAL LA CONTRACTUL DE COEDITARE CO-TIPĂRITĂ TIPĂRIREA LUCRĂRII

Între :
Editura A ....., în calitate de concesionar al drepturilor de exploatare a operei intitulată „.....", mai jos denumită Proprietarul
și
Editura B ....., mai jos numită Editorul,

s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI OBIECT

Se reamintește că părțile au încheiat la data de ..... un contract de coeditare pentru traducerea în ..... a operei intitulate „....." și pentru exploatarea sa sub formă de carte.
În conformitate cu articolul 3-II-b din contractul de coeditare, Proprietarul se obligă să realizeze lucrările în condițiile următoare :

ARTICOLUL 2 SPECIFICAȚII TEHNICE

a) **Tiraj, format, număr de pagini**
Traducerea va fi trasă în ..... exemplare.
Format : .....cm × .....cm
Număr de pagini : ..... din care:
..... pagini în alb-negru ..... pagini în 2 culori ..... pagini în 4 culori.

b) **Hîrtie**
..... pagini în text tip : ..... gramaj : .....
..... pagini pentru planșe* tip : ..... gramaj : .....

c) **Ilustrații**
Număr de ilustrații în paginile interioare :
alb-negru : ..... în 2 culori : ..... în 4 culori* : .....

d) **Cartonare sau legare***
– *Cartonare hîrtie compactă**
Tipărirea copertei în ..... culori gramaj :.....
Grosimea cartonului : .....
Cotor : pătrat/rotunjit*

* Suprimați mențiunile inutile.

– *Legătura**
Material de îmbrăcare* : .....
Ştanţă de aurit* pentru cotor, coperta I şi/sau coperta IV* Capitalband*

Pagini de gardă albe/tipărite în ..... culori*
hîrtie..... gramaj .....

*Supracopertă** *(ca regulă generală a se prevedea un tiraj mai mare, de 10 la 20%)*[1]
hîrtie ..... gramaj ..... Lăcuire sau celofanare*

e) **Broşare şi copertă***
Broşare realizată cu cusutură/fără cusutură*
Coperta : carton de copertă : ..... gramaj : .....
– *clape* : cu/fără*
– tipărire în alb-negru/în ..... culori*
– lăcuire sau celofanare*

ARTICOLUL 3 FILMELE TEXTELOR

Editorul îi va remite Proprietarului filmele textelor în pagină cel mai tîrziu în data de .....
Filmele vor fi transmise Proprietarului sub formă de :
– negative* ; – pozitive (sens de lectură, cu emulsie dedesubt)*.
În plus, vor trebui să corespundă specificaţiilor următoare :.....
.....

ARTICOLUL 4 AMBALARE ŞI LIVRARE

Proprietarul va efectua ambalarea volumelor :
– cu bucata* ;
– în pachete de..... exemplare (a se preciza necesitatea unei etichete, menţionînd îndeosebi ISBN-ul sau un număr de cod)*.
Mijloace folosite :
– hîrtie groasă ; folie termoretractabilă* ;
– casete carton ;
– cutii carton pentru ..... exemplare ;
– în palete standard european (80×120 cm).
Livrarea cade în sarcina Proprietarului[2] şi va fi efectuată la data de .....
prin intermediul ..... la adresa următoare .....

[1] Atenţie : adesea e prevăzut între 5 şi 10%, tiraj insuficient pentru acoperirea retururilor deteriorate. La nevoie să se negocieze un mic supliment de preţ.
[2] Sau a Editorului.

Conform uzanțelor, numărul dc exemplare furnizate poate varia între +5 / –5% (sau +10 / –5%)*.
Proprictarul[1] se mai obligă să încheie o poliță de asigurare, neccsară pentru întîmpinarea riscurilor pe durata transportului (pierdere, furt, deteriorare, distrugcrc parțială sau totală).
A se preciza, dacă e posibil, numele și coordonatele reprezentantului din vamă.

ARTICOLUL 5. PLATA

Pentru fabricație și livrarc, Proprietarul va factura Editorului suma de .....
F[2] per exemplar, scutită de toate cheltuielile și taxe, în total ..... F[2].
Editorul îi va achita Proprietarului un avans asupra fabricației de .....F[2]
la semnarea prezentului contract[3].
Soldul va fi lichidat în ..... zile după livrarea lucrărilor.
Plata se va efectua în ..... [4].

Întocmit la ..... în data de ..... în ..... exemplare.

PROPRIETARUL EDITORUL

---

[1] Sau Editorul.
[2] Sau orice altă valută.
[3] Altă formulă de uz curent: 1/3 din totalul sumei la semnarea contractului, 1/3 la livrare și ultima treime la 60 de zile de la data livrării. Folosirea scrisorii de credit irevocabilă și confirmată, obișnuită cu anumiți clienți, poate fi recomandată. E o procedură greoaie...
[4] A se preciza valuta.

Coeditarea cu cesiunea filmelor ilustrației[1]

Dacă proprietarul o acceptă, o asemenea alegere e justificată pentru cumpărător din diverse motive :

– primul poate fi obligația de a efectua schimbări de ilustrații color (înlocuiri sau adaosuri), mai ales în lucrările enciclopedice sau cărțile de artă, pentru a se răspunde mai bine așteptărilor propriilor cititori, cu evidenta obligație pentru orice dicționar de a se reface ordinea alfabetică și de a se trece la o nouă paginare ;

– al doilea poate fi dorința de modificare a formatului (de exemplu, dacă seamănă cu o colecție existentă la cumpărător) sau să se diminueze numărul de pagini, pentru a se ajunge la un preț considerat mai competitiv. Reamintim că gravura computerizată permite astăzi să se comande filme de un format mai mare sau mai mic fără cea mai mică scădere a calității ;

– al treilea poate să se potrivească cu intenția de a „împărți" o lucrare masivă în mai multe volume, dacă acest lucru n-a fost deja prevăzut de primul editor, cu scopul de a adapta formula editorială la piața sa ori la VPC.

În fine, un alt avantaj, cumpărătorul controlează fabricația și retipăririle sale urgente.

Dacă cumpărătorul deține o tipografie integrată, el devine obiectul unor puternice presiuni pentru a „repatria" tipărirea și finisarea. Se va afirma că la el acasă calitatea va fi mai bine controlată și că nu vor interveni eventuale variații de curs valutar. Se obișnuia să se majoreze cu mult prețul filmelor cedate, dar competiția a devenit atît de puternică încît această practică tinde să dispară. Ea mai poate reprezenta și o măsură de anticipare deghizată pentru tiraje greu controlabile.

Mai există o formulă de locație a filmelor, de exemplu, în cazul în care proprietarul nu dorește să retipărească opera sau dacă apreciază că retipărirea trebuie să se facă după o perioadă mai lungă. Din păcate, nu sînt rare cazurile cînd în cadrul operațiunilor de demontaj al filmelor, la proprietar sau la cumpărător, acestea să se deterioreze. În contract va fi prevăzut acest caz și se va avea grijă să se respecte regulile de import temporar pentru a se evita orice litigiu cu serviciile vamale.

Pro sau contra coeditărilor ?

Coeditarea e văzută uneori rău de presă și e acuzată de diverse rele : în căutarea celui mai mare numitor comun, temele exploatate se repetă prea mult, iar formulele standardizate o depreciază ; ea mai apare și ca o sursă de inflație

[1] În *L'Édition internationale, op. cit.*, am dat acest model de contract.

editorială şi, prin extensie, contribuie la saturarea pieţei, sursă de rebuturi şi soldări accelerate.

Mai este dovedit că orice inovaţie suscită replici şi imitaţii, iar astfel orice succes e rapid recuperat, micşorat sub forme aproximative. Dar istoria editării e însemnată de aceste „replici" ce iau parte atît la valurile reînnoirii, cît şi la declinul colecţiilor[1].

Mai adăugăm că multe achiziţii de coeditări erau sau sînt încă realizate pe baza unor machete prea parţiale, ce prezintă fotografii şi desene spectaculoase, chiar şi o densitate a ilustraţiei ispititoare, dar cartea finită nu corespunde întotdeauna primelor machete sau pagini tip. Textul care, nici el, nu poate fi apreciat din cîteva pagini, se poate arăta pînă la urmă decepţionant.

Să judeci raţiunea de a fi a fiecărei coeditări şi să constaţi că multe dintre ele nu aduc nimic nou, e absolut legitim. Totuşi un asemenea proces ar putea să privească şi traducerile de romane prezentînd uneori un jalnic interes, precum şi toate creaţiile de lucrări pe care le lansăm : sîntem chiar atît de siguri de exemplaritatea lor ?

Să temperăm orice elogiu necondiţionat al coeditărilor pentru lucrări enciclopedice, deoarece nu trebuie să ne încredem într-o prea frecventă subevaluare a cheltuielilor de adaptare (pe care editorii de coeditări ilustrate atenţi le cunosc bine).

După traducere şi verificarea sa, apelarea la autori specializaţi şi la consilieri reprezintă o necesitate absolută. Între estimarea acestei intervenţii – cu speranţa că a fost prevăzută – şi costul unor indispensabile ilustraţii şi noi articole sau pasaje originale, devizul poate fi mult depăşit la poziţiile redactare, corectare şi culegere, paginare (obligatorie pentru dicţionare), ba chiar şi pentru multe pagini reevaluate brusc.

Mulţi editori care au trecut prin aceste încercări nu sînt departe de a gîndi că o lucrare originală complexă reprezintă o investiţie echivalentă. Dar nu ne poate interesa această soluţie : numai un studiu prealabil şi neoptimizat va rezolva dilema, infinit mai uşor de tranşat pentru alte tipuri de lucrări, aşa-zise uşoare. Considerăm judicioasă instituirea unui buget special pentru efectuarea acestor investigaţii.

În realitate, coeditările au favorizat o formidabilă competiţie, între editori, graficieni, ilustratori şi fotografi. Ele au dus la apariţia unor proiecte temerare şi au dezvoltat o reală ambiţie în atîtea edituri încă timide şi repliate pe formule convenţionale. Tinerii editori le datorează adesea emanciparea lor.

[1] Reuşita editorului englez Dorling Kindersley este un caz model de creator de coeditări publicate într-un număr foarte mare de ţări. Însă această editură îşi diminuează, sub prezentări şi teme diverse, adesea învecinate, propria bancă de imagini : „replicile" atrag după sine un efect de saturaţie. Reutilizarea imaginilor, destul de răspîndită, devine un obiect de litigii. Această editură este un vîrf în domeniul multimedia.

Totuşi, trebuie subliniat un obstacol întîlnit de mulţi coeditori, acela al preţurilor la retipăriri. Să ne imaginăm că prima co-tipărire a reunit mai mulţi parteneri şi atinge un tiraj relativ ridicat. Dacă un singur coeditor doreşte o retipărire, el va fi puternic penalizat de costul continuării de tiraj, ce-i va fi imputat de editor : astfel, preţul unei retipăriri, adesea prudentă, este superior celui al noutăţii, în pofida amortismentului costurilor de traducere/culegere. Mulţi editori nu iau în calcul această constrîngere, dorind să aplice o marjă beneficiară fixă. Rezultă că, în caz de succes mediu, mulţi coeditori renunţă la reeditarea lucrărilor. E o pagubă atît pentru vînzător, cît şi pentru cumpărător[1]. Pentru coeditor rămîne soluţia achiziţionării duplicatelor de filme : ca va fi justificată de un tiraj relativ ridicat.

Argumentele economice în favoarea coeditării îi acordă o importanţă pe care o credem excesivă şi deformantă. Totuşi, într-un context relativ nefavorabil şi în faţa concurenţei audiovizualului, cartea de calitate se impune dacă preţul ei rămîne accesibil. Aşa cum este cazul foarte multor colecţii coeditate.

Se poate obiecta că lucrările excepţionale prin amploarea ilustraţiei lor au un cost ridicat, dar pot fi condamnate aceste publicaţii care se adresează unui segment de cititori privilegiat, precum şi bibliotecilor care le achiziţionează şi le dau o „audienţă" nesperată ? Iar la ora cînd firmele multimedia îşi lansează CD-ROM-urile sau CD-I-urile, profesioniştii trebuie să lase cîmp liber concurenţilor direcţi, mai ales constructorilor acestor noi materiale ? Dimpotrivă, nu pot fi ei atraşi spre toate formele imaginabile de parteneriat ? Avem modestia să afirmăm că nu le prevedem pe toate.

În fine, într-o vreme cînd se conturează noi pieţe externe, nu trebuie să facem totul pentru a facilita fluxul de schimburi ? Atunci cînd Coreea de Sud a dat primele semne de interes pentru achiziţionarea de coeditări, n-a stîrnit decît rezerve şi scepticism şi, totuşi, multe din acordurile încheiate ne-au modificat viziunea. La fel sînt judecate şi dificultăţile prezente ale ţărilor în curs de dezvoltare[2] – şi, să recunoaştem, ele par redibitorii şi insurmontabile – dar nevoile lor privind manualele şi lucrările de instruire rămîn imense. Istoria promite revirimente. Această remarcă se referă în egală măsură şi la domeniul coproducţiilor.

[1] Diferenţele de schimb valutar şi rata inflaţiei, de la o ţară la alta, reprezintă încă o sursă de dificultăţi şi contribuie la creşterea preţului de vînzare, dacă vînzătorul se confruntă cu o inflaţie mai mare decît cea a coeditorilor.

[2] Poussou (Vincent), „Le Livre français en Afrique francophone", *Cahiers de l'économie du livre,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie/Ministère de la Culture, nr. 4, decembrie 1990 ; Graham (Gordon), *As I was Saying, Essays on the International Book Business,* Londra, Hans Zell, 1994 ; Altbach (Philip G.), *Publishing in the Third World,* în *International Book Publishing, op. cit.*

3. Coproducțiile de lucrări ilustrate

Definiția și caracteristicile coproducției

Coproducția înseamnă o asociere de editori (din mai multe țări) pentru a concepe, finanța, realiza și, pe cît posibil, co-tipări, o lucrare sau o colecție, în general în diverse limbi străine, ai cărei asociați dețin împreună copyrightul.

Editorii sînt, deci, strîns legați pe plan editorial și financiar : c o caracteristică esențială ce diferențiază coproducția de coeditare. Iar această formă „de asociere în participare" (sau de grupare de interes economic) privește toate categoriile de lucrări ilustrate, citate deja cînd a fost vorba de coeditare.

La originea unei coproducții se află *un* editor, pe care îl vom numi pentru comoditate *liderul*. El este cel care, în cursul întîlnirilor dintre editori – în general în afara tîrgurilor de carte unde timpul de discuții e strict calculat – va propune tema unei lucrări sau colecții și îi va defini succint caracteristicile și piața sau piețele avute în vedere. Dacă reușește să stîrnească interesul confraților săi străini, liderul va face un studiu prealabil pe răspunderea sa. Dacă doi editori gîndesc la fel sau aproape la fel programul, ei pot lucra împreună la această cercetare inițială. „Nucleul dur" pe care-l vor constitui va permite o mai ușoară satelizare a viitorilor asociați.

Această activitate nu se deosebește de nici un studiu editorial serios : stabilirea riguroasă a formulei editoriale alese, devizele și pre-machetele vor servi ca bază de discuție la primele ședințe cu partenerii posibili. Referitor la acest subiect, de notat că, paradoxal, mulți editori sînt adesea gata să consacre un timp apreciabil unor explorări asemănătoare cu autorii sau coordonatorii lor de colecție și dau dovadă de o (inconștientă ?) reținere dacă se pune problema să studieze împreună proiecte în coproducție. Totuși, aflîndu-se între profesioniști, ei împărtășesc aceleași preocupări și obligații, folosind un același limbaj, ceea ce le-ar permite progrese mai rapide.

Experiența coproducției confirmă că e nevoie de răbdare și tenacitate. Cu cît editorii au o personalitate mai puternică, cu atît au mai mult tendința de a-și impune punctele de vedere și preferințele. Subliniem, totuși, că aceiași editori obțin coeditări conduse și asumate de unii confrați față de care nu manifestă atîtea circumspecte rezerve...

E lucru dovedit că punerea la punct a unei coproducții înmulțește numărul de întîlniri și ședințe de lucru cu mulți colaboratori și parteneri : într-o primă fază cei din sectorul editorial, apoi, pentru studierea aspectelor economice, tehnice și juridice, cei de specialitate.

Punerea la punct a unui contract de coproducție este adesea obiectul unor discuții aprinse, fiindcă procentajul investițiilor fiecărui partener nu e neapărat egal : de exemplu, un coproducător care dispune de o arie lingvistică mai îngustă poate dori să investească mai puțin decît cel ce beneficiază de o piață mai largă. La fel, o editură cu o putere economică mai slabă se poate alătura unor parteneri mai puternici, fără a face o investiție egală cu a lor.

Confruntarea cu juriștii îi provoacă să prefere propriile opțiuni, tradiții și legislații. Înșiși Președinții-directori generali se străduiesc uneori să propună alte soluții, noi și întreținând mai multe domenii, ce vor necesita alte întîlniri pentru o redactare la obiect și o nouă examinare. În schimb, controlorii de gestiune nu apreciază deloc complexitatea deconturilor ce urmează a fi controlate !

Pe modelul de contract de mai jos, se pot aprecia angajamentele, obligațiile și constrîngerile unei coproducții internaționale[1].

[1] Coproducții, în aceeași limbă, există. În general, este o asociere în participare și urmează aceleași proceduri. În acest scop, poate fi creată o societate (*cf.* contractul alăturat). În cele mai multe cazuri, editorii (francezi) menționează pe coperte „coeditare" !

CONTRACT DE COPRODUCȚIE INTERNAȚIONALĂ

Între subsemnații :
Editura A, pe de o parte
și
Editura B, pe de alt parte[1]
s-a convenit ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI OBIECT

Editura A și Editura B se asociază pentru a crea o societate în participare conform articolelor 1871-1872-2 din Codul civil (Legea nr. 78–9 din 4 ianuarie 1978).
Societatea are drept obiect publicarea și exploatarea lucrării[2] intitulată .....
al cărei autor este (sau autori sînt) .....

ARTICOLUL 2 DURATA

Societatea este constituită pe o durată inițială și determinată de .....[3] începînd de la data semnării prezentei convenții.
Ea va fi apoi în mod tacit reînnoită pe o durată identică, cu excepția unei notificări contrare, prin scrisoare recomandată cu aviz de primire, de unul dintre asociați cu ..... luni, cel puțin, înainte de expirarea termenului[4].

ARTICOLUL 3 APORTURI

Fiecare asociat aduce următoarele elemente (*cu titlu indicator*) :
– folosirea siglei ;
– prioritatea ;
– numele ;
– contractul de editare ;
– etc.

[1] Numărul de asociați nu e limitat.
[2] Sau a colecției.
[3] Sau pentru durata necesară realizării obiectivului ;
– sau pentru o durată nedeterminată ;
– sau pentru durata proprietății literare și artistice.
[4] Această dispoziție nu privește societățile constituite pe anumite durate indicate (mai sus) la nota 3.

ARTICOLUL 4 DREPTURILE ASOCIAȚILOR

Drepturile asociaților vor rezulta numai din dispozițiile prezentei convenții. Orice modificare va fi decisă de comun acord între asociați, conform articolului 5.

ARTICOLUL 5 DECIZII PRIVIND SOCIETATEA

5–I. Toate deciziile privind societatea, realizarea obiectivului său și obligațiile asociaților vor fi luate în comun. E vorba mai ales de :
– alegerea titlurilor[1] și a autorilor ;
– documentația tehnică și bugetul estimativ al lucrării ;
– data apariției (sau datele de apariție) ;
– opțiunile redacționale și grafice ;
– vînzarea drepturilor anexe și derivate, în Franța și în străinătate ;
– alegerea furnizorilor ;
– deciziile financiare ;
– deciziile comerciale referitoare la difuzarea lucrării (publicitate, tehnicile folosite pentru vînzări și difuzare, vînzările în librărie, vînzările prin corespondență sau cluburi, vînzări anexe) ;
– fixarea prețurilor de vînzare și a cifrelor de tiraj ;
– actualizarea lucrării (sau a colecției) ;
– produsele anexe ori derivate[2].

5–II. Deciziile vor fi luate în comun prin D1..... reprezentant al Editurii A și D1..... reprezentant al Editurii B, în condițiile următoare : (*aici se prevăd condițiile și modalitățile de întîlnire, de deliberare...*) Deciziile vor fi aplicate de Editura A.

ARTICOLUL 6 FINANȚARE ȘI ȚINEREA CONTURILOR

6–I. Finanțarea se va împărți între asociați în condițiile și modalitățile următoare :
Editura A ..... % (*se adaugă calendarul scadențelor, termenelor*)
Editura B ..... % (*se adaugă calendarul scadențelor, termenelor*)

6–II. Conturile societății sînt ținute de Editura A.
Editura A îi trimite Editurii B un calendar al cheltuielilor angajate.

[1] Dacă e vorba de o colecție.
[2] Anulați mențiunile inutile în funcție de tipul de acord, mai ales dacă coproducția are ca obiect conceperea, realizarea operei, inclusiv fotogravura.

Editura B îşi va achita cota-parte din finanţare Editurii A, în termenele prevăzute în registrul de scadenţe, pentru a-i permite Editurii A să efectueze plata furnizorilor[1].

ARTICOLUL 7 ÎNCHIDEREA CONTURILOR ŞI REZULTATELE

7–I. Conturile vor fi închise definitiv la data de ..... a fiecărui an.
7–II. Rezultatele vor fi constituite prin diferenţa între :
– totalul veniturilor provenind din vînzări, cesiuni de drepturi şi produse anexe şi derivate, acest total fiind majorat cu valoarea stocului la sfîrşitul perioadei de după constituirea tuturor aprovizionărilor considerate necesare ; deciziile privind valoarea stocului şi aprovizionările vor fi luate în comun de către asociaţi, şi
– totalul cheltuielilor aşa cum e precizat mai jos, majorat cu valoarea stocului în prima zi a perioadei.
Cheltuielile sînt următoarele :
• costurile de creaţie pînă la stadiul filmelor montate în pagini, aşa cum sînt consemnate în buget ;
• costuri variabile de fabricaţie : hîrtie, tipar, finisaj ;
• costuri de transport şi de depozitare ;
• costuri de publicitate ;
• cheltuieli de difuzare şi distribuţie ;
• costuri de gestiune stabilite forfetar la ..... pe an[2] ;
• toate celelalte cheltuieli legate de obiectiv şi de activitatea societăţii[3].

7–III. Beneficiile vor fi împărţite conform procentajelor următoare :
– .....% pentru Editura A ; – .....% pentru Editura B ;
cel mai tîrziu la data de ..... a fiecărui an, la sfîrşitul derulării operaţiunilor contabile.

7–IV. În cazul unui deficit, pierderile vor fi repartizate conform următoarelor procentaje :
– .....% pentru Editura A ; – .....% pentru Editura B.

[1] Dacă societatea are ca obiectiv exploatarea unei colecţii, poate fi reţinută formula următoare : „Finanţarea va fi împărţită între asociaţi conform următoarelor procentaje :
– .....% pentru Editura A ;
– .....% pentru Editura B ;
pe baza unei situaţii financiare stabilită trimestrial de Editura A. Această situaţie, ce recapitulează mişcările financiare efectuate de asociaţi în contul societăţii şi fluxurile preliminate ale trimestrului următor, vor determina cererea de fonduri sau retrocesiunea ce urmează a fi operate la asociaţi, iar aceasta începînd din .....“

[2] Sau : „cheltuielile de gestiune fixate la .....% din ..... (CA.....) pe an“.

[3] Anulaţi menţiunile inutile, în funcţie de tipul de acord, îndeosebi dacă coproducţia are ca obiect conceperea şi realizarea operei pînă la fotogravură inclusiv.

ARTICOLUL 8 DIZOLVAREA ANTICIPATĂ A SOCIETĂȚII

Societatea va putea fi dizolvată :
8–I. în urma unui acord comun al asociaților,
8–I–1. în cazul retragerii unuia dintre asociați înainte de scadența termenului, cu obligația pentru el de a-i achita celuilalt asociat suma de ..... F cu titlu de despăgubire[1].

(sau)

8-I-2. în caz de retragere a unuia dintre asociați înainte de sfîrșitul celui de al ..... an următor constituirii societății, cu obligația pentru el de a-i achita celuilalt asociat suma de ..... F cu titlu de despăgubire[2].

ARTICOLUL 9 PROPRIETATEA DREPTURILOR

(Sînt posibile două formule) :

9-I. Drepturile privind exploatarea lucrării (sau a colecției) editate de societate aparțin în comun asociaților.
Nici unul dintre asociați nu va putea să-și cedeze drepturile fără acordul expres al celuilalt, care nu va putea refuza decît din motive legitime.

(sau)

9-II. Drepturile privind exploatarea lucrării (sau a colecției) editată de societate aparțin Editurii A (sau Editurii B).

ARTICOLUL 10 MENȚIONAREA SIGLEI ŞI A „COPYRIGHT-ULUI"

Fiecare exemplar al lucrării va purta :

– mențiunea „Editura A/Editura B" pe copertă și pe pagina de titlu[3] ;
– menționarea „copyright-ului"[4].

[1] Dacă societatea e constituită pe o durată determinată.
[2] Dacă societatea e constituită : – pe durata necesară realizării obiectului său – *sau* pe o durată nedeterminată ; – *sau* pe durata proprietății literare și artistice.
[3] Sau, de comun acord, numai numele fiecărui editor.
[4] © Editura A/Editura B 199., *sau pentru fiecare editor* : © Editura A 199., © Editura B 199.

ARTICOLUL 11 **PROPRIETATEA TITLULUI**

Titlul definitiv reținut va aparține în comun Editurii A și Editurii B, nici una dintre părți neputînd să-l utilizeze separat, fără acordul celeilalte părți, iar aceasta în condiții ce vor fi stabilite de la caz la caz.

ARTICOLUL 12 **LICHIDARE**

La îndeplinirea termenului fixat pentru durata societății, ca și în caz de dizolvare anticipată, va fi întocmit un inventar și se va încheia un cont definitiv.
Fiecare asociat își va lua înapoi ceea ce a adus.
Veniturile nete ale lichidării, o dată reglementat pasivul, vor fi repartizate conform procentajelor următoare :
– .....% pentru Editura A ;
– .....% pentru Editura B.
Drepturile avute în vedere la articolul 9–I (sau 9–II) se vor cuveni prioritar unuia dintre asociați, în funcție de modalitățile ce urmează a fi convenite de comun acord.
Condițiile de desfacere a stocurilor restante vor fi, de asemenea, stabilite de comun acord[1].

ARTICOLUL 13 **CHELTUIELI**

Toate cheltuielile ocazionate de prezenta convenție vor fi în sarcina societății.

ARTICOLUL 14 **ÎNREGISTRARE**

Pentru nevoile înregistrării, asociații declară că aporturile consimțite în termenii prezentei convenții sînt evaluate la suma de ..... F.

ARTICOLUL 15 **CONCILIERE SAU CLAUZA ATRIBUTIVĂ DE COMPETENȚĂ**

15-I. Orice diferend relativ la executarea și interpretarea prezentei convenții va fi supus concilierii mai înaintea oricărei acțiuni în justiție. Sindicatul Național al Editorilor va desemna un conciliator, avînd misiunea să propună părților o reglementare amiabilă.

(sau)

[1] Cf. nota 2, pagina 530.

15-II. Orice diferend relativ la executarea şi la interpretarea prezentei convenţii va fi supus tribunalelor din .....

Întocmit la ....., în ..... în două exemplare

EDITURA A EDITURA B

Forme şi împărţiri ale responsabilităţilor

Repartizarea responsabilităţilor între coproducători ia forme foarte diverse : liderul va fi editorul responsabil pentru întreaga operă sau, în cazul unei colecţii, alţi coproducători vor realiza, şi ei, unul sau mai multe titluri ? Dar ilustraţia ? Cine îşi va asuma gestionarea coproducţiei şi conform căror proceduri ? Cine va stabili contractele-model, în aşa fel încît toţi partenerii să fie protejaţi ? Cine se va ocupa de cesiunile către viitorii coeditori, în alte limbi străine decît cele ale coproducătorilor ? Sau această sarcină se va repartiza conform unei împărţiri precise a limbilor şi teritoriilor ?

Orice asociere este marcată de riscul neîndeplinirii angajamentului de către un partener, iar, dacă intervine acest obstacol, coproducţia nu va fi destabilizată ? Falimentul reprezintă un caz limită, însă, mult mai frecvent, absorbirea uneia dintre editurile semnatare de către un grup poate atrage după sine o subită renunţare la angajament, în numele unor interese de acum divergente. La fel, plecarea unui responsabil editorial de cel mai înalt nivel poate compromite tot programul.

Într-o coproducţie, aportul benefic al noilor colaboratori din echipele din afară, ce întăresc competenţele, ar trebui să accelereze realizarea programului editorial. Dar coproducţia nu pune nici un editor la adăpost de întîrzierile autorilor şi ilustratorilor săi. Mai rău, ea măreşte termenele din cauză că studiile, textele, machetele şi opţiunile iconografice trebuie aduse la cunoştinţa fiecărui asociat. În plus, tensiunile cresc cu repeziciune, căci apar părerile divergente. Realizatorul suportă uneori greu fluxul de observaţii şi cereri de modificări.

De remarcat că elaborarea „cărţii-prototip" a unei colecţii focalizează un maximum de critici ; cu timpul ele scad. Ca acest tablou să nu pară prea întunecat trebuie spus că, din fericire, alţi parteneri îşi arată încrederea în editorii lideri, bucuroşi să fie asociaţi la o operaţiune unde n-au o responsabilitate majoră, dacă exceptăm traducerea/adaptarea şi livrarea filmelor textului.

Promovarea unei politici de coproducție

Vom aduce argumente cheie în favoarea sa prin cîteva puncte.

• În afară de scăderea prețului de cost prin eşalonarea cheltuielilor de creație, coproducția permite, înainte de orice, să se înceapă proiecte mai ambițioase. Faptul că încă de la angajarea proiectului se ştie că se dispune de un buget mai mare ar trebui să fie un argument determinant. Orice editor care, singur şi sigur de el, a hotărît să investească un capital mare într-un proiect, trăieşte o stare de neliniște latentă în privința riscului la care se expune, ceea ce va conduce ici-colo la unele reduceri editoriale şi financiare.

• Este îndepărtat obstacolul prețurilor prea ridicate pentru retipăriri, semnalat de noi referitor la coeditări. Desigur, cheltuielile fixe ale unei continuări de tiraj speciale, pentru un singur coproducător, rămîn inevitabile. Ele, însă, vor fi *echitabil* repartizate în caz de co-tipărire (iar dacă nu, ele nu vor fi majorate) ; astfel, fiecare îşi controlează mai bine rentabilitatea.

• Alt factor pozitiv : coproducătorii vor avea posibilitatea să cedeze altor parteneri drepturile de cesiune (coeditări) în alte limbi şi pentru alte teritorii. Venitul avansurilor şi al drepturilor ce urmează a fi perceput, se va repartiza între coproducători, care vor primi şi un beneficiu din co-tipăriri sau cesiuni de filme. În caz de succes dovedit, beneficiile coproducției pot fi foarte mari. Iar dacă succesul nu apare, riscurile vor fi fost micşorate.

• În plus, inițiativele unui coproducător cu mai multă imaginație fiind adesea adoptate de asociații săi, coproducătorii vor putea prezenta şi alte lucrări, mai uşoare sau mai complicate, deoarece opera creată în comun le aparține. Iar aceste noi prezentări, mai ales pentru cluburi, vînzare prin corespondență şi curtaj, vor rentabiliza coproducția timp de mai mulți ani.

Nu se pot nega dificultățile coproducției. Însă orice editor care lansează, singur, un proiect important, are de întîmpinat o mulțime de situații neprevăzute. Să admitem că ele sînt mai complicate în cadrul unei asociații, dar să ținem scama şi de toate avantajele pe care le oferă...

Surprinzătoarea pasivitate a editurilor o vom atribui în mare parte responsabililor de ediție. Ei trebuie să conceapă proiecte la scară internațională, ei trebuie să le apere în interiorul cditurii (şi nu e cea mai neînsemnată dintre bătălii), ei trebuie să le propună confraților lor... pînă la semnarea contractelor. Acest lung demers descurajează mulți candidați. Iar pentru un grup de editare internațional este infinit mai uşor să recomande sau să impună filialelor sale o coproducție.

Poate că nici criza nu e destul de serioasă pentru a-i constrînge pe editori la această strategie ofensivă. Să fim singuri însă că actualii şi viitorii creatori de programe multimedia ştiu deja, şi mîine vor şti şi mai mult, să o practice. E nevoie să li se lase teren liber[1] ?

[1] Despre formele de parteneriat între grupurile de editare/cditori şi firmele multimedia (*cf.* cap. XIII).

4. Tîrgurile internaționale de carte

Renașterea Tîrgului de carte de la Frankfurt – și irezistibila sa ascensiune chiar după al Doilea Război Mondial – au provocat, în ultimele decenii, multe capitale sau metropole să lanseze numeroase tîrguri sau saloane.

Editarea, avînd azi o dimensiune planetară, mai au vreun rost aceste multiple puncte de întîlnire? Unii le contestă utilitatea, invocînd contactele directe și permanente între profesioniști. De remarcat, totuși, că cei ce se declară cei mai reticenți participă la anumite tîrguri în mod constant sau alternîndu-le.

Mai multe tîrguri principale, deși de importanță inegală, atrag editori din toată lumea și le vom cita pe cele mai însemnate, respectînd actuala cronologie de-a lungul anului ;

– Londra, către sfîrșitul lui martie ;

– Bologna, începutul lui aprilie ;

– Convenția *American Bookseller Association* (ABA), adesea în timpul week-end-ului de Rusalii, la Chicago ;

– *Liber*, alternativ la Barcelona și la Madrid, la sfîrșitul lui septembrie sau începutul lui octombrie ;

– Frankfurt, inevitabil, începutul lui octombrie.

Majoritatea tîrgurilor de carte sînt rezervate în primele zile profesioniștilor și apoi deschise pentru public (cu excepția ABA și ALA, *cf. infra*). E destul de ușor (pentru anumiți autori sau colaboratori externi) să obțină invitații de la editorii expozanți, însă regulamentele diferă sensibil de la un an la altul și, ca măsură de siguranță, e prudent ca ei să se documenteze sau să se înscrie din vreme, pentru evitarea oricărei pierderi de timp, la ABA sau la ALA.

În 1995, Peter Weidhaas, director la *Frankfurter Buchmesse*, enumera patruzeci și șapte de tîrguri demne de interes, deși de importanță inegală[1]. Deoarece nu trebuie confundate cele cu un statut internațional cu cele al căror obiectiv e de a fi un loc de schimburi culturale și de vînzări directe către public.

Tîrgurile și saloanele de carte includ tot mai mult mediile electronice, ceea ce constituie, pentru ele, o atracție, cu atît mai mult cu cît sînt deja concurate de tîrgurile noilor media, ca *Milia* (Cannes) și *Intermedia* (San Francisco).

De notat influența grupului Reed Elsevier, prin filiala sa Cahners Exhibition, ce a preluat controlul lui *London International Book Fair* în 1985, a promovat

[1] Weidhaas (Peter), *„Book Fairs : a worldwide industry challenged by the new media and commercial ownership"*, *Logos*, vol. 6, 1995.

Tîrgul de la Tokyo (1990), a dobîndit la sfîrşitul lui 1996 100% acţiunile ABA, apoi OIP, organizatorul Salonului de Carte de la Paris şi Expolangues. Midem (Nisa) şi Milia, citate deja, sînt şi ele controlate de Reed Elsevier/Cahners care deţine, în plus, multe localuri de expoziţie şi întruniri. Această politică de holding va fi ea oare garanţia succesului, a viitorului şi a independenţei pentru editare ?

Vom schiţa specificul fiecăruia dintre aceste tîrguri, mai înainte de a aminti altele ce privesc picţe sau arii lingvistice mai limitate.

Tîrgul de carte de la Frankfurt

Astăzi, mai mult de nouă mii de case de editură din o sută de ţări îşi expun noutăţile. *Frankfurter Buchmesse* adună cu prioritate directorii de edituri, editorii şi asistenţii lor, packagerii, responsabilii cu cesiunile de drepturi şi agenţii literari. Mai participă şi alţi colaboratori din edituri, îndeosebi directorii, serviciile de marketing şi comercial pe care editorii cumpărătorii de drepturi îi consultă pentru a le aproba (sau nu) opţiunile pentru lucrări şi colecţii.

Se observă tot mai mult prezenţa autorilor, traducătorilor, ilustratorilor şi fotografilor, în căutare de surse inedite de inspiraţie şi de noi contacte cu editorii. Chiar dacă timpul pe care-l au la dispoziţie editorii e împărţit cu zgîrcenie, iar întîlnirile se succed cu repeziciune, aceşti colaboratori profită uneori ca să-şi propună serviciile pe loc.

Ziarîştii din presa de informare, prezenţi şi ei, se interesează despre noile tendinţe ale editării şi vor pune accent pe cîteva best-seller-uri ori exclusivităţi[1]. Citindu-le articolele, constaţi cu regret că din două pînă la trei sute de mii de noutăţi, doar operele literare, eseurile şi cărţile-document le-au atras atenţia. Recunoaştem că, uneori, e analizat şi alt domeniu.

Sarcina ziarîştilor din presa profesionistă este mai anevoioasă : cunoscînd mai bine „terenul" şi editorii, ei trebuie să evidenţieze ofertele şi achiziţionările de drepturi cele mai spectaculoase, în pofida discreţiei impuse de orice piaţă concurenţială. Ei mai relatează şi despre acordurile ce se profilează între edituri şi grupurile de editare, despre zvonurile care cer folosirea verbelor la condiţional şi încearcă să disece noile tendinţe, schiţate sau confirmate, ceea ce înseamnă o sinteză dificilă.

În ceea ce-i priveşte pe editori, ei au fixat deja, din iulie pînă la sfîrşitul lui august, numărul de întîlniri cu confraţii lor sau cu cei ce răspund de vînzarea drepturilor, fie pentru a descoperi ultimele machete de lucrări sau colecţii, fie

[1] Ca exemplu, *Le Monde*, relatînd despre Tîrgul de la Frankfurt 1996, citează trei lucrări literare făcînd obiectul unei licitaţii ! (9.10.1996).

pentru a citi din vreme manuscrise ori proiecte ce le-au fost deja propuse în afara tîrgurilor[1].

Majoritatea editorilor iau un stand – sau participă la standuri colective[2] – pentru a ceda drepturile producției lor, înmulțindu-și contactele pentru descoperirea unor eventuale coeditări promițătoare. Pentru unii, supraviețuirea editurii lor depinde de afacerile ce vor fi încheiate în timpul celor cîteva zile.

Responsabilii cu drepturile pentru străinătate au cele mai încărcate agende de întîlniri, dar dau prioritate absolută celor mai activi cumpărători. Cu mai mult de o lună înaintea deschiderii tîrgului, ei își trimit cataloagele de noutăți editorilor străini, însoțite de rezumate în versiune franceză și/sau engleză ale proiectelor importante. În dosarul personal sînt riguros menționate, la fiecare lucrare sau colecție, lucrările deja cedate și opțiunile (împreună cu condițiile propuse). Folosirea microcalculatorului, ce permite diverse accesări la informație, le ușurează munca, cu atît mai mult cu cît posibila diversitate a drepturilor cedate (contracte de traducere, de coeditare) conduce la înmulțirea rubricilor.

Editorii de lucrări ilustrate le încredințează responsabililor cu drepturile machetele și adesea fotografii și ilustrații originale care ar permite evaluarea calității proiectului. Rezumate și fotocopii în culori ale unor pagini-tip sînt distribuite coeditorilor interesați, pentru ca ei să rețină mai bine originalitatea lucrării sau a colecției. Prețurile coeditărilor variind în funcție de cantități, într-un dosar întocmit dinainte sînt menționate costurile fixe și variabile, pentru a se putea face eventuale reajustări.

Marile case de editură dispun de mai mulți responsabili cu drepturile, iar repartizarea contactelor se face conform limbilor vorbite de fiecare. În timpul discuțiilor, trecerea de la o limbă la alta obligă la o atenție susținută.

La întoarcerea de la Frankfurt, acești responsabili și editorii încep să-și reexamineze notele și dosarele pentru a confirma, în termen optim, cumpărătorilor considerați prioritari, condițiile de cesiune, revizuite sau nu, și să trimită toate documentele dorite. Expedierea scrisorilor expres e foarte costisitoare, astfel încît redactorilor li se vor solicita surplusuri de informație.

Nu întotdeauna clienții cei mai entuziaști în timpul tîrgului sînt și cei mai prompți în a răspunde, așa că totul se ia de la capăt. Recuperarea machetelor e absolut necesară pentru a le trimite altor clienți, în cazul că primii renunță. Catalogul de la Frankfurt ca și *Who's who* vor fi, vreme de un an, instrumentele de prospectare de neînlocuit și o ținere la zi a restructurărilor din întreaga lume.

[1] Lynette Owen, în *Selling Rights, op. cit.*, analizează toate cazurile și oferă cu dărnicie sfaturi avizate. Noi am publicat un referat despre această lucrare de referință în *Rights*, vol. 5, nr. 3, 1991.

[2] France Édition susține un stand colectiv, închiriază editorilor peste treizeci de mese (această formulă, practică, este mai puțin costisitoare decît încheierea unui stand) și prezintă o selecție de noutăți, alese de editori.

Am precizat deja că toată această muncă administrativă este adesea urmată de un turneu în străinătate, pentru a discuta şi concretiza acordurile (unii implicaţi în coeditare preferă s-o facă înaintea deschiderii tîrgului).

Dacă modelele de contracte facilitează o mai promptă încheiere a lor, fiecare dintre ele, sau aproape, necesită vreo clauză specială. Cesiunea de drepturi e o misiune fără sfîrşit... căci orice întîrziere în realizarea unei cărţi sau a unei colecţii va conduce la o nouă corespondenţă, la noi acorduri sau chiar rezilieri.

Oricîte rezerve am avea faţă de Tîrgul de la Frankfurt – mai ales insurmontabilul său gigantism[1] – acesta reprezintă o incomparabilă posibilitate de a cunoaşte producţia internaţională, specializată sau nu, precum şi de a recicla sau iniţia tinerii colaboratori. Se spune, cu un uşor sarcasm, că acolo nu se adună decît opt mii de vînzători de drepturi, fără a mai pune la socoteală importantele schimburi schiţate sau concretizate. Afară de aceasta, e instructiv de comparat succesele relative ale unui autor, ale unei lucrări sau colecţii, atît de diferite uneori de la o ţară la alta.

În fiecare an, presa se face ecoul cîtorva rari editori ce renunţă să participe la Tîrgul de la Frankfurt. În timp ce alţii, rezervîndu-şi un salon într-un hotel din oraş, îşi prezintă programul de editare între patru ochi, departe de agitaţie, dar această discreţie îi privează de întîlnirile favorizate de hazard.

Febra Tîrgului de la Frankfurt, contagioasă într-o vreme de mare expansiune, a mai scăzut puţin prin anii 1974/1975; de atunci, mai multe perioade de depresiune au temperat fervoarea editorilor. Deciziile sînt mai profund gîndite şi deseori amînate cîteva luni, după o examinare atentă a machetelor şi a condiţiilor de cesiune, în comitet lărgit, deoarece pasiunea unui editor pentru o lucrare poate întîmpina indiferenţa sau opoziţia declarată a directorului editurii sau chiar a echipei comerciale. Uneori prea multe răspunsuri pozitive prompte, date unor diverşi editori, compromit şansele altui proiect, mai interesant, căruia un concurent „gata să semneze" nu i-a dat urmare: repropus cu întîrziere, se loveşte de limitările bugetului prevăzut pentru achiziţii.

Între grabă şi răgaz, fiecare trebuie să-şi cîntărească şansele şi să-şi amintească faptul că acestea nu sînt egale pentru toate editurile, căci ele depind de

[1] Crearea unor noi săli, în 1996, a accentuat în mod inevitabil distanţele şi pierderea de timp. În plus, au început să se manifeste foste grupări favorabile ţărilor/limbilor dominante. Astfel, multe ţări nu mai beneficiază de proximitatea centrelor de interes cele mai atractive, cele ale editării engleze/americane, italiene sau germane. Preşedintele SNE a protestat. Ce să mai credem, însă, despre segregaţia care atinge ţările a căror limbă nu are decît o slabă audienţă internaţională. în special ţările în curs de dezvoltare?

Mai adăugăm că ar fi regretabilă renunţarea la a se vizita *Gutenberg-Museum* (la Mayenza, oraş aflat în apropiere). Istoria cărţii, a artelor şi a tehnicilor grafice – de la începutul lor şi pînă în zilele noastre – este remarcabil prezentă aici. Cît priveşte muzeul Imprimeriei & al Băncii din Lyon, să sperăm că bogăţia fondurilor sale îi va justifica renovarea.

specializarea (relativă) şi de capacităţile de vînzare. Dar se mai întîmplă ca unele edituri, care preferă să se sustragă, brusc, imaginii tradiţionale a catalogului lor, să realizeze un best-seller cu o lucrare sau o colecţie atipică. Versatilitatea legilor succesului îi ia prin surprindere pînă şi pe editorii cei mai căliţi.

Mai adăugăm că, în fiecare an, o expoziţie omagială consacrată editării dintr-o ţară permite să se urmărească etapele evoluţiei sale culturale precum şi realizările cele mai remarcabile. Pentru expozanţi, această interesantă iniţiativă are de întîmpinat obstacolul timpului liber limitat... dar e absolut necesar să se găsească o oră sau două pentru a o vizita. De asemenea, fiecare îşi promite să parcurgă standurile colective pentru a încerca să facă cea mai bună selecţie a noutăţilor, dar, din cauza lipsei de timp disponibil, parcursul nu poate cuprinde toate ţările reprezentate. Decizia conducătorilor de a include, începînd din 1997, un tîrg internaţional al presei va constitui un nou centru de interes.

Tîrgul de carte de la Leipzig, loc de întîlnire istoric şi care a suferit de pe urma împărţirii Germaniei, a cunoscut în martie 1996, o intensificare a interesului şi a beneficiat de un real succes pe lîngă public. Au fost primite favorabil mai mult de douăzeci de standuri naţionale.

Alte tîrguri internaţionale de carte importante

• *London International Bookfair* : în standurile limitate ca suprafaţă şi în întîlnirile (obligatorii) îi putem recunoaşte pe confraţii noştri britanici ; fiindcă cel mai important scop al acestui tîrg e acela de a stabili o legătură comercială între casele de editură engleze şi clienţii lor librari. Cu rare excepţii, sînt prezentate doar noutăţile. Din 1996, acest tîrg se impune şi ca un loc foarte cunoscut pentru vînzătorii şi cumpărătorii de coeditări, mai ales cei din ţările din Est, din Asia, din Germania, din Ţările-de-Jos şi Scandinavia.

Cum această manifestare are loc cu cîteva zile înainte de Tîrgul de la Bologna, mulţi editori de peste Atlantic sau din alte ţări îndepărtate, profită de relativa lor vecinătate pentru a le vizita pe amîndouă. În 1996, le-au despărţit trei săptămîni...

• *Fiera del Libro per ragazzi* de la Bologna e un model de organizare şi are o poziţie dominantă. În douăzeci de ani, extinderea numărului de standuri şi de ţări a fost spectaculoasă. Favorizat de o piaţă în expansiune, el a devenit obligatoriu pentru cei 1.500 de editori de literatură pentru copii şi tineret care, la începutul lui aprilie, descoperă o producţie internaţională al cărei conservatorism prudent contrastează cu avînturile unei permanente creativităţi. Majoritatea standurilor sînt foarte întinse şi oferă posibilitatea prezentării de noutăţi, dar şi producţia anilor anteriori.

Frontierele dintre cărţile documentare pentru tineret şi lucrările de informare generală – *young adult books* – nefiind prea rigide, mulţi editori „străini" de literatură pentru tineret participă la acest tîrg, cu atît mai mult cu cît Bologna

îi adună aproape pe toți editorii italieni, iar aceştia îşi prezintă întreaga producție, adică toate categoriile de lucrări. Tîrgul de la Bologna mai are avantajul de a se ține la jumătatea perioadei dintre două tîrguri de la Frankfurt. În plus, Salonul ilustratorilor permite să se depisteze noi talente, după modelul celui de la Bratislava[1]. Juriul său internațional, altul în fiecare an, şi ferit de orice presiune, decernează unora dintre artiştii prezentați premiile *Bolognaragazzi.*

Acest tîrg a încercat mai multe diversificări :

– În direcția manualului şcolar, dar, aşa cum am mai spus, programele fiecărei țări sînt prea specifice pentru a permite coeditări importante şi, dacă se exclud prezentările editorilor italieni, manualul e puțin reprezentat. Se fac noi tentative...

– În direcția benzii desenate, însă aceasta se amestecă şi se pierde în producția generală pentru tineret. Alte saloane destinate benzilor desenate oferă interesante oportunități, precum cele de la Angoulême, San Diego sau Lucca, ce va trebui ca, în curînd, să cedeze monopolul benzilor desenate Romei.

– Tîrgul de la Bologna a adus în 1996 o inovație, propunînd o extindere către multimedia cu al său *Futurshow,* dar *Milia* (sfîrşitul lui februarie) îndepărtează interesul față de această inițiativă. Poate că e prea devreme ca să judecăm.

– În fine, piața merchandising-ului în jurul eroilor, personajelor şi animalelor-fetiş, îşi găseşte la Bologna un teren de predilecție pentru exploatarea drepturilor derivate. Dacă veniturile provenite din desene animate, filme şi benzi desenate[2] beneficiază de o puternică notorietate, multe alte exploatări sînt generate de editorii de cărți şi albume[3].

• *Convenția ABA (American Booksellers Association).* La origine, loc de adunare a editorilor americani ce-şi prezentau noua producție librarilor (sau altor puncte şi circuite de vînzare), ABA s-a singularizat de multă vreme alegînd oraşe diferite, dar gigantismul său relativ (incomparabil cu Frankfurt), aşa cum am precizat, i-a determinat pe organizatori să alcagă oraşul Chicago ce va dispune, în 1997, de un nou spațiu, mai mare, şi-i va atribui un nou nume, *Bookexpo.*

Editorii europeni au descoperit acolo posibilitatea de a cunoaşte mai bine producția americană şi de a stabili contacte rodnice cu confrații lor, încheiate

[1] Bienala ilustratorilor se ține în septembrie-octombrie.

[2] Despre cesiunea drepturilor unui personaj (*character*), recomandăm : Jouret (Jean-Claude), *Tintin et le merchandising, une gestion stratégique des droits dérivés,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991 ; Bigle (G.), *Droits dérivés, Licensing et Character Merchadising,* Paris, Masson, 1987.

[3] Formele de acord pentru o licență sînt foarte diverse : unii artişti renumiți îşi rezervă aceste drepturi (de ex. Schultz pentru *Snoopy*) ; Walt Disney este omniprezent. Totalitatea drepturilor poate fi deținută şi de o societate distinctă.

cu cumpărări şi vînzări de traduceri şi coeditări. Relaţiile strînse ale americanilor cu Japonia şi alte ţări din Asia – excelenţi editori de cărţi de artă şi tipografi performanţi[1] – permit adesea stabilirea unei relaţii în trei şi accelerarea încheierii acordurilor.

Consacrarea adusă de ABA îşi are reversul său : editorii americani fiind obligaţi să asigure un ritm susţinut discuţiilor comerciale cu clienţii lor librari, împărţirea timpului lor între această activitate şi cea a negocierilor de drepturi devine problematică. Orice editor străin sau responsabil cu drepturile trebuie să-şi fixeze din vreme întîlnirile (cu obstinaţie, uneori), deoarece, chiar şi în cele mai mari edituri, editorii şi responsabilii cu drepturile sînt supraocupaţi... sau absenţi.

Anumiţi editori străini preferă să meargă la altă Convenţie, cea a *American Librarian Association* (ALA), ce se ţine puţin mai tîrziu, într-o altă metropolă. Unii afirmă că acolo editorii americani sînt mai disponibili.

• *Liber* are loc alternativ la Barcelona sau la Madrid, la sfîrşitul lui septembrie sau începutul lui octombrie, dată incomodă pentru editorii europeni care se pregătesc pentru participarea la Frankfurt. Acolo se negociază drepturile de editare pentru toate ţările de limbă spaniolă, în primul rînd cele din America Latină. Inflaţia galopantă, ce face ravagii în aceste ţări, îi constrînge să pretindă garanţii serioase.

Şi alte tîrguri grupează editorii, în funcţie de legăturile stabilite sau de categoriile de lucrări şi piete dorite[2]. Cel de la *Moscova,* o dată la doi ani, a mobilizat energia multor editori francezi : primirea călduroasă contrasta adesea cu rezultatele foarte slabe ; privatizarea întreprinderilor se loveşte de lipsa de valută şi de dificultatea de a se structura o industrie şi o difuzare eficientă a cărţii într-un imperiu descompus. Interesul manifestat de publicul admis aici a suscitat întotdeauna o legitimă emoţie la expozanţi, dovedind că în Est cartea rămîne o valoare sigură. Din 1994, *Tîrgul de la Sankt-Petersburg* prezintă un interes moderat. Vor mai fi alese şi alte „noi capitale" ale fostei URSS.

Referitor la ţările din Est, Pierre Toromanoff considera în 1996 că *Tîrgul de la Varşovia* îşi dovedea întîietatea faţă de tîrgurile de la Praga şi Budapesta, aceasta din urmă fiind „de departe cel mai modest"[3].

• *Tîrgul de la Pekin,* ce se ţine alternativ cu cel de la Moscova, ar trebui să beneficieze de dezvoltarea economică a Chinei şi de relativa sa politică de deschidere. O participare constantă a editorilor francezi le va întări poziţiile pentru schimburi mai rodnice ? Editorii englezi şi americani, în special, îşi dezvoltă acolo numeroase contacte.

[1] Editorii englezi îi preferă de multă vreme pe tipografii din Hong Kong şi Singapore ; ei îşi instalează adesea antene ce le asigură controlul şi mersul producţiei lor. Din acest motiv, o mare parte din coeditările în limba franceză e tipărită în Asia. Cît despre albumele în relief (sau *pop-up*), ele sînt produse în general în Columbia sau în China.

[2] France Édition asigură o informare permanentă asupra tîrgurilor de carte.

[3] *Livres Hebdo,* nr. 207, 31.05.1996.

De partea francofonilor

• *Salonul internațional al cărții și al presei* de la Geneva care, așa cum arată și titlul, unește două forțe vii ale scrisului, nu c un tîrg de ccsiuni de drepturi. El se ține la începutul lunii mai. Dimensiunea și vitalitatea sa au surprins mulți editori din Hexagon, la fel ca și *Tîrgul internațional al cărții de la Bruxelles* (sfîrșitul lui aprilie, dar în 1997 viitorul său părea mult compromis) și *Salonul cărții de la Montréal* (jumătatea lui noiembrie). Aceste trei tîrguri sînt frecventate în primul rînd de un public cumpărător de lucrări[1].

• În fine, la *Salonul Cărții de la Paris* domină semnăturile autorilor și vînzările directe, dar, în ciuda celor nemulțumiți de alegerea parcului de expoziții de la poarta Versailles, acest salon reunește un public din ce în ce mai numeros, din care mulți tineri, atras de noul spațiu multimedia. De notat omniprezența noilor/tinerilor editori.

La dezvoltarea sa contribuie și dezbateri serioase susținute în presă și televiziune. Mai mult, în fiecare an – așa cum se întîmplă la numeroase tîrguri – este invitată să-și expună producția o țară străină. Dacă acest salon nu poate fi comparat cu tîrgurile de drepturi citate mai înainte, el reprezintă totuși editarea franceză pentru editorii/vizitatorii străini.

Mai semnalăm că în multe regiuni din Franța au loc diverse manifestări în favoarea cărții ; ele sînt anunțate cu regularitate în presă și *Livres Hebdo,* dar nu ne apropie de domeniul internațional.

În lume se țin și alte tîrguri[2], vor fi alese și alte locuri, dar cîți editori vor investi timp și valută în această căutare neîntreruptă de noutăți... propuse deja de atîtea manifestări ? Fără să omitem faptul că saloanele consacrate electronicii încep să concureze tîrgurile internaționale ale cărții.

Se constată totuși că importante arii geografice sînt absente. Desigur, editorii din țările în curs de dezvoltare iau parte la numeroase tîrguri internaționale : UNESCO, ONU, Banca Mondială și alte organisme le oferă acestor editori un oarecare sprijin, pentru a-și dezvolta industria și comerțul cu cartea. Așa cum am mai spus, lipsa lor de mijloace – de valută îndeosebi – nu le permite să fie întru totul parteneri. Standurile lor sînt descori goale și, trebuie să mărturisim, puținul timp dc care dispun editorii din țările protejate contribuie la această neglijare dezolantă. În ccl mai bun caz, vor beneficia de acorduri preferențiale sau de cursuri de instruire în meseriile legate de carte, în cutare sau cutare țară

[1] Belgia, Elveția și Canada reprezintă în jur de 10% din exporturile de lucrări în limba franceză.

[2] De exemplu : Cairo, Calcutta, Tokyo, New Delhi, Buenos Aires, Bogota, Singapore, Seul, Bâle, Harare, Sao Paolo, Belgrad, Guadalajara. Toate sînt înregistrate de *Livres Hebdo.*

Referitor la Tîrgul de carte de la Cairo, *cf.* Yves Gonzalez-Quijano, „L'Édition égyptienne aujourd'hui" în *Communication et langages,* nr. 109, trim. 3, 1996. *Cf.* și Catherine Simon, „Éditer au Maghreb", în *Le Monde,* 18.10.1996.

puternică. Lupta împotriva analfabetismului ar reclama o politică mai generoasă, deoarece UNESCO, ce participă anual cu mai mult de 100 de milioane dolari pentru educație, în lume, prin numeroase acțiuni, nu va reuși să depășească singură această provocare[1].

În fine, apar și alte probleme : ce limbă vor alege scriitorii post-colonialismului ? Optarea pentru limba lor (de exemplu, araba clasică sau vulgară, sau, și mai problematic, un dialect cunoscut de un număr restrîns de persoane) îi privează de o mare „audiență". Fiindcă, după cum spune Albert Memmi, „ce public au aceștia ? Atît de rar în exterior și atît de redus în țară, încît tinerii scriitori șușotesc cu ironie că o ediție locală seamănă mult cu o înmormîntare"[2]. De asemenea, cei mai mulți dintre ei își publică scrierile în engleză sau în franceză, la edituri din afara granițelor lor. La fel se petrec lucrurile cu cercetătorii și oamenii de știință europeni ce preferă engleza.

Să nu uităm că, în cadrul acestor noi națiuni, editurile de stat se află sub controlul unei administrații excesiv de prudente, sau chiar al unei cenzuri pe față sau deghizate. Decolonizarea n-a abolit încă inegalitățile.

Să nu ne amăgim : în Franța, un ministru de stat recunoștea că 43% din muncitorii din industrie nu sînt nici instruiți, nici calificați[3]. În Statele Unite, 20% din absolvenții învățămîntului secundar „sînt considerați neoperaționali și intră în categoria inculților"[4].

[1] *Unesco, projet de programmes et de budget pour 1996–1997,* Paris. Această publicație prezintă acțiunile angajate, mult mai numeroase decît s-ar crede. UNESCO, ce publica multe monografii ale programelor sale, a fost nevoită să renunțe, din lipsă de mijloace financiare, la o informare regulată ; *cf.* Hamadache (Ali) și Martin (Daniel). *Théorie et pratique de l'alphabétisation, politiques, stratégies et illustrations,* Paris, OCDE/UNESCO, 1988 ; De Clerck (Marcel), *Alphabétisme et alphabétisation,* Paris, UNESCO/UIE, 1993 ; Wagner (Daniel A.), *L'Alphabétisation, aménager l'avenir;* Paris, UNESCO/UIE ; Tabet (Claudie), *La Bibliothèque „hors les murs",* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1996 ; *Lire, faire lire* (sub conducerea lui Bernadette Seibel), Paris, Le Monde Éditions, 1995 ; *International Book Publishing, op. cit.,* și *Unesco Statistical Yearbook, 1970–1992,* înregistrează statisticile de producție din numeroase țări în curs de dezvoltare ; în *L'Édition internationale, op. cit.,* am consacrat mai multe pagini inițiativei UNESCO. Gordon Graham, fost președinte la *Publisher Association,* consideră condițiile de export pentru editorii anglo-saxoni la fel de modeste ca acum patruzeci de ani (*Publisher Weekly,* 19.04.1991).

[2] Albert Memmi, „La Patrie Littéraire du colonisé", în *Monde diplomatique,* sept. 1996.

[3] Fundația Crédit mutuel de France pour la lecture (Creditul Mutual din Franța pentru lectură) a început un program de luptă împotriva analfabetismului (88–90, rue Cardinet, 75847 Paris Cedex 17). Mai semnalăm *Les Journées du livre contre la misère,* organizate de ADT-Quart Monde.

[4] Lucrarea lui Baker (Ronald E.) și Escarpit (Robert), *La Faim de lire,* Paris UNESCO/Presses, Universitaires de France, 1973, rămîne, din păcate, de actualitate ; *cf.* și Velis (J.-P.), *La France illetrée,* Paris, Seuil, 1988 ; *Compendium des statistiques relatives à l'analphabetisme,* Rapports et études statistiques nr. 31, Paris, UNESCO, 1990 ; *Pour une sociologie de la lecture,* (sub conducerea lui M. Poulain), Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1988 ; Kozol (Jonathan), *Illiterate America,* New York, Anchor Press/Doubleday, 1985 ; *Littératures* prezintă o remarcabilă planisferă unde se arată, în procente, populațiile alfabetizate și, în paralel, numărul de titluri și de traduceri publicate anual, Paris, 1990, Grands Atlas Universalis.

Cesiunile pentru editările în limba franceză

Ediția de buzunar. Cluburile şi vînzarea prin corespondență. Curtajul

În majoritatea contractelor de editare încheiate între autor şi editor, autorul „cedează cu titlu exclusiv şi pe durata contractului dreptul de reproducere, de publicare şi de exploatare a operei sub formă de carte" şi, în special, „dreptul de reproducere a operei sub alte prezentări decît ediția principală şi, mai ales în ediție club, în format de buzunar, ilustrată, de lux ori în alte colecții"[1].

I. CESIUNILE DE CĂRȚI ÎN FORMAT DE BUZUNAR

Editorului îi sînt oferite două posibilități :

– Sau publică opera în una sau mai multe colecții de buzunar editate de propria editură. Articolul 7 din contractul-model[2] specifică totalul drepturilor băneşti datorate autorului[3]. Nu ne mai aflăm deci într-un caz de cesiune a drepturilor. Este vorba de o exploatare directă, ce poate privi şi, un caz mai rar, traducerea operei.

[1] Menționăm cesiunile de editare cu litere îngroşate (c. 16) pentru cei cu deficiențe de vedere (sau pentru cititorii pe care-i obosesc literele mici), publicate de editorii americani de multă vreme. Patru edituri franceze au ales această formă de editare specializată, cu tiraje în jur de o mie de exemplare. O selecție de texte clasice şi de noutăți e prezentată pe Minitel, 3615 Le Monde, rubrica LIV.

Adăugăm că editorii solicitați pentru ediții în Braille (uşurate mult de informatică) acordă drepturile de reproducere gratuit.

[2] Cu excepția clauzei derogatorii. Să se facă referire, de exemplu, la modelul de „Contract de editare a unei opere de literatura generală", articolul întîi şi articolul 2 despre întinderea cesiunii.

[3] Fără excepție, acest procentaj oscilează între 8 şi 10%. Mulți editori aplică un adaos de 10%. Precizăm că suma totală a cesiunilor de drepturi din metropolă reprezenta, în 1994, mai mult de 318 miloane de F.

– Sau, dacă editorul, efectuînd publicarea operei, nu posedă o colecţie de buzunar sau nu doreşte să includă în aceasta opera, se poate ca, în virtutea contractului, el să acorde unor terţi, la nevoie pe calea cesiunii, exploatarea operei în format de buzunar. În acest caz (articolul 10), procentajul din încasările nete fără cheltuieli şi taxe pe care îl percepe autorul e prevăzut. Pentru literatură el este, în general, de 50%.

Editorul deţinător al drepturilor negociază cu un editor de ediţii de buzunar avansul, procentul pentru drepturi, numărul de exemplare al primului tiraj, durata contractului şi posibilitatea unei prelungiri ce va face obiectul unui act adiţional la contract. Este uşor să se adapteze modelul „contractului de cesiune către un club“ la o astfel de cesiune.

Reamintim că o pătrime din cărţile în format de buzunar e formată din opere inedite. În acest caz, autorul beneficiază de un contract de editare tradiţional.

Am subliniat deja dezvoltarea cărţii în format de buzunar, a cărei parte din cifra de afaceri s-a dublat în ultimul deceniu. 60% din exemplarele vîndute în format de buzunar (la roman) dovedesc limpede că această extindere a pieţei cărţii a devenit vitală pentru editori, iar creşterea priveşte toate celelalte categorii de lucrări. Astfel, la dicţionare şi enciclopedii, 14% din exemplarele vîndute în format de buzunar reprezintă un aport financiar capital, într-un sector unde cheltuielile de creaţie sînt ridicate. Cele 11% din exemplarele vîndute din cărţile ştiinţifice şi tehnice permit şi amortizarea investiţiilor pe care tirajele mai mici, în ediţie „normală“, le fac aleatorii. În mare expansiune mai e şi cartea practică în format de buzunar.

Tendinţa de scădere a tirajelor de noutăţi – cam o treime în vreo treizeci de ani – se datorează oare trecerii tot mai rapide a lucrărilor în format de buzunar? O parte deloc neglijabilă a cititorilor le aşteaptă apariţia, însă, după ştiinţa noastră, nici un studiu serios şi bazat pe cifre nu permite să i se constate cu rigoare incidenţa.

Scăderea tirajelor afectează în egală măsură şi cărţile în format de buzunar (în jur de 50% între 1975 şi 1993), dar înmulţirea numărului de titluri a contribuit, prin forţa împrejurărilor, la această diminuare constantă... şi la un număr de exemplare global în creştere[1].

Impunerea lor pe toate rafturile punctelor de vînzare – în librărie, în librăriile specializate în cărţi format de buzunar* şi supermagazine – a devenit o miză

[1] Rouet (François), *Le Livre, mutations d'une industrie culturelle, op. cit.* Între 1991 şi 1994 diminuarea a fost însemnată : tirajul mediu al noutăţilor a trecut de la 14.060 exemplare la 12.727. Retipăririle s-au stabilizat în jur de 10.000 ex.

* În franceză, *pochothèque* – n. trad.

de cea mai mare importanță pentru grupurile și editurile medii și o luptă pentru simpla supraviețuire la tinerii editori. Centrele de distribuție, tot mai puternice și performante, au obligat editorii să nu mai limiteze trecerea în format de buzunar a cărților cu cea mai bună vînzare. Această ofertă lărgită, ce necesită intense și costisitoare eforturi de publicitate, este un atu cultural deloc neglijabil, dar editarea în format de buzunar nu poate cîștiga pe toate planurile. Expansiunea sa ca număr de titluri și ca cifră de afaceri ascunde o parte din actuala sa vulnerabilitate.

Bătălia formatului de buzunar a fost și rămîne una dintre mizele viitoarelor carteluri în editare, producție și distribuție. În acest ultim sector, veleitățile grupurilor de distribuție britanice au produs îngrijorare editorilor francezi în deceniul 1970/1980. Vor reapărea ele într-o zi?

II. CESIUNILE CĂTRE CLUBURILE CĂRȚII / CESIUNILE PENTRU VÎNZAREA PRIN CORESPONDENȚĂ

Am amintit cluburile cărții inițiatoare de lucrări de ținută grafică, de colecții prestigioase sau, dimpotrivă, de serii de mare difuzare, franceze ori elvețiene. Toate aceste publicații, în special prima ediție din *Encyclopaedia Universalis,* au reprezentat o perioadă de mare vigoare a editării franceze din deceniile 1950–1970.

De atunci, numărul cluburilor a scăzut mult, dar firme puternice, în fruntea cărora se situează France Loisirs, urmată de Sélection du Reader's Digest, Grand Livre du Mois, Liriade (Larousse/Laffont), Livre de Paris (Hachette) și de alte cîteva de mai mică importanță au modificat profund piața. Ele și-au creat propriile lucrări și serii sau au favorizat reeditarea de noutăți cu succes de librărie, achiziționînd drepturile de la editorii tradiționali sau în formă de coeditări dobîndite în străinătate.

Astfel, „operele complete" ale unor autori clasici sau contemporani au făcut loc unei forme de abonament la bucată cu bucată, în cataloage prezentîndu-se o largă selecție de lucrări pentru toate categoriile de cititori, amestecîndu-se literatura, lucrări practice, cărți de popularizare, albume pentru copii și tineret, precum și dicționare/enciclopedii.

France Loisirs, lider necontestat cu mai mult de patru milioane de aderenți, este singurul club care posedă o puternică rețea de librării-releu ce promovează producția clubului, cifra lor de afaceri depășind-o pe cea de vînzare prin corespondență[1].

Studierea prealabilă a lucrărilor „de către un comitet de lectură format din angajații editurii... este urmată de testări pe un eșantion reprezentativ, pentru

[1] France Loisirs a creat *l'Observatoire de la lecture* și a participat la finanțarea Asociației pentru dezvoltarea unor librării de creație.

calcularea tirajelor. Într-adevăr, elcmentul esențial al costului fix al unei cărți rezidă în suprafața ocupată în catalog : astfel, o pagină de catalog trebuie să aducă între patru și cinci milioane din cifra de afaceri"[1].

Sélection du Reader's Digest trimite prospecte publicitare[2] – al căror tiraj se ridică la mai multe milioane de exemplare – făcînd publicitate pentru concursuri dotate cu cadouri sau cu cecuri, după extragerea „finalistelor". Într-un anunț în *Le Monde*, pentru un post de redactor-creator la această firmă, se cerea „un fler infailibil pentru găsirea celei mai bune formule" : marketingul direct a devenit un vector important pentru vînzarea de lucrări.

S-a dezvoltat astfel, o a „doua piață a cărții" de o mare rentabilitate și ale cărei rezultate de vînzare depășesc cu mult, la anumite titluri, pe cele atinse în librăriile tradiționale și comerțul modern. Se poate spune că azi acest circuit a devenit o sursă de venituri esențiale pentru multe case de editură (drepturile reprezentînd între 5 și 7% din prețul de vînzare de catalog).

Unele proiecte editoriale nu pot fi realizate decît cu concursul său (ori sînt abandonate fără înconjur), mai ales lucrările predominant ilustrate color – produse complexe – și unele cocditări ce au nevoie să le fie asigurată această a doua piață[3], după modelul formatului de buzunar. De adăugat că anumite cluburi efectuează teste pe pliante sau cataloage, iar după examinarea rezultatelor, fac sau nu lansările.

Cluburile, sau achiziționează de la editor lucrările finite (ori „în fascicule" și realizează singuri legarea), sau, după ce obțin drepturile, asigură fabricația exemplarelor.

În general, cluburile modifică prezentarea exterioară a lucrărilor (limitîndu-se la o schimbare de copertă, de supracopertă sau de legătură). Titlurile editate apar sub propriul nume, dar copyright-ul, deținut de primul editor, va permite întotdeauna identificarea proprietarului operei.

[1] Rouet (François), *Le Livre, mutations d'une industrie culturelle, op. cit.*

[2] Prin 1820 deja, editorii își făceau publicitate cu ajutorul afișelor și al anunțurilor în presă. „Creatorul de prospecte e complicele oricărui librar-editor. Întreprinzător și fecund, el n-a dat niciodată înapoi în fața ideii de a exalta și de a glorifica mediocritatea lipsită de orice valoare". În Felkay (Nicole), *Balzac et ses éditeurs,* Paris, Promodis, 1987.

[3] Destul de frecvent, France Loisirs modifică prezentarea lucrărilor ilustrate, de exemplu, vînzîndu-le în volume divers „decupate" : astfel, o lucrare de mari dimensiuni devine o colecție în *n* volume, la un preț accesibil pentru membrii clubului.

Unii editori specializați – îndeosebi pentru lucrări științifice și tehnice – și-au alcătuit fișiere pentru o clientelă vizată și, fără să li se poată aplica denumirea de club, țin de o aceeași strategie de vînzare directă. Grand Livre du mois (GLM) nu vinde lucrările selecționate la un preț mai mic, ceea ce îi permite să evite termenul de 9 luni amintit mai înainte.

Prețul de vînzare al lucrărilor e în mod frecvent inferior prețului de vînzare în librăric (între 20 și 25%)[1]. Cu scopul de a menține librarii și alte puncte de vînzare, legiuitorul a prevăzut un termen de minimum nouă luni între data lansării în librărie și punerea sa în vînzare prin cluburi la un preț mai mic ; de aici, importanța datei ce figurează pe mențiunea depozitului legal, imprimat la începutul sau sfîrșitul lucrării.

• *Lucrările cu text.* Dacă clubul tipărește el însuși lucrările, editorul va furniza un set de duplicate de filme, la prețul de cost sau la un preț ușor majorat.

Dacă editorul asigură tipărirea (și legarea lucrărilor), el va distinge, în contractul său de cesiune, prețul total al producției și calculul drepturilor.

În ambele cazuri, suma totală a drepturilor percepute va fi repartizată între autor sau traducător și editor (conform procentajului indicat în contract).

• *Lucrările ilustrate în alb-negru sau în culori.* Dacă clubul tipărește pe cheltuiala sa lucrarea, editorul îi pune la dispoziție, la prețul convenit, un set de duplicate de filme ale ilustrațiilor și ale textului. În vederea evitării costurilor ridicate ale continuării de tiraj, lucrările complexe sînt adesea co-tipărite. Un calcul simplu, de la caz la caz, îi permite clubului să estimeze dacă această imobilizare de capital, în timpul celor nouă luni citate mai înainte, se dovedește mai avantajoasă decît o continuare de tiraj specială. De notat, totuși, că multe enciclopedii generale (între douăsprezece și treizeci de volume) nu mai sînt vîndute prin circuitul librăriei, căci vînzarea lor „în rate" necesită un departament specializat (în general, organizat pe filiale), fie pentru vînzarea prin corespondență, fie pentru curtaj.

Majoritatea cluburilor au stabilit un contract-tip, al cărui model îl dăm mai jos.

[1] „Legea Lang referitoare la prețul unic al cărții" și-a început efectul la 1 ianuarie 1982. Dacă prețul de vînzare al clubului este *identic* cu cel al ediției în librărie, termenul de nouă luni nu mai trebuie respectat.

CONTRACT DE CESIUNE AL UNUI EDITOR CĂTRE UN CLUB AL CĂRȚII

Între subsemnații,

X ..... Societate .....[1], cu capital de ..... F al cărei sediu este la ....., reprezentată de ..... numit mai jos Clubul,
pe de o parte

și
Y ..... Societate .....[1], cu capital de ..... F al cărei sediu este la....., reprezentată de ..... numit mai jos Editorul,
pe de altă parte

s-a convenit și decis ceea ce urmează :

ARTICOLUL ÎNTÎI. OBIECTUL CONTRACTULUI

Editorul îi cedează Clubului drept neexclusiv[2] de a reproduce în limba franceză, de a publica și de a distribui lucrarea ..... ale cărei drepturi le posedă în limba franceză.

ARTICOLUL 2. TERITORIUL

Aplicarea prezentului contract cuprinde Franța și celelalte țări de limbă franceză, Canada, Elveția, Belgia, Luxemburg, fără ca această listă să fie limitativă[3].

ARTICOLUL 3. EXERCITAREA DREPTURILOR CONCESIONATE

– Clubul va publica lucrarea în ediție legată/broșată*.
– Clubul se angajează să nu facă nici un fel de publicitate, mai ales în presă, mai înainte de împlinirea a ..... luni, începînd cu prima punere în vînzare a lucrării în librărie, sau în ..... și după ce a consultat Editorul.

* Anulați mențiunile inutile.

[1] De exemplu : Societate cu răspundere limitată, Societate anonimă sau alta.

[2] Sau : exclusiv pe o durată de .....

[3] Unii editori străini pretind ca, de exemplu, Canada (sau Belgia, sau Elveția) să fie excluse de la cesiune. Ei negociază direct cu acești parteneri. Orice editor francez (cumpărător de drepturi) încearcă să ceară o cesiune pentru toate țările francofone (NDLR).

– Prezentul contract s-a încheiat pentru un tiraj nelimitat/sau pentru un tiraj de minimum ..... exemplare*.
– Clubul îi va trimite Editorului ..... exemplare din ediția sa.
– Editorul se angajează să furnizcze Clubului materialul publicitar, inclusiv articole de presă, privind autorul sau lucrarea, ce va putea fi utilizat de acesta fără cheltuieli suplimentare.

ARTICOLUL 4. DREPTURI DE AUTOR

Clubul îi va achita Editorului un drept de autor de .....% din prețul de vînzare public fără taxe a tuturor exemplarelor tirajului (sau tirajelor) lucrării[1].

ARTICOLUL 5. PROPRIETATEA LITERARĂ

Editorul declară că dispune de libertatea, admisă prin contract de autor sau de posesorul dreptului, de a ceda sau concesiona către terți drepturile de reproducere a lucrării în limba franceză.
Editorul este garantul în fața Clubului împotriva oricărei revendicări sau evicțiuni a drepturilor concesionate de Editor.

ARTICOLUL 6. DURATA CONTRACTULUI

Prezentul contract e încheiat pentru o durată de ..... luni/ani* începînd cu data semnării sale.
La sfîrșitul acestui termen, contractul poate fi prelungit prin înțelegere scrisă între părți, sub forma unui act adițional.

ARTICOLUL 7. LICHIDAREA STOCULUI

După un termen de ..... ani începînd cu prima publicare a lucrării de către Club, acesta este autorizat să vîndă cu preț redus o parte sau toate exemplarele aflate în stoc[2].

ARTICOLUL 8. ATRIBUIREA JURISDICȚIEI

Orice litigiu legat de executarea sau de interpretarea prezentului contract va fi de competența Tribunalului de Comerț din .....

[1] A se prevedea modalitățile de plată. Editorul e obligat să aducă la cunoștință orice modificare a prețului său de vînzare.
[2] O clauză complementară poate să prevadă răscumpărarea de către Editor a exemplarelor, în condițiile în care a fost facturată ultima comandă a lucrării.

Întocmit la ....., în ..... în două exemplare.

CLUBUL EDITORUL

Atenție: pentru o lucrare ilustrată, e bine să se adauge – la contractul reprodus mai sus – o clauză specială privind sumele datorate (sau nu) pentru ilustrație. A se referi la articolul 3 din „Contract de cesiune a lucrării ilustrate (sau contract de coeditare").

CESIUNILE CĂTRE UN CLUB SAU CA VÎNZARE PRIN CORESPONDENȚĂ A COEDITĂRILOR CUMPĂRATE ÎN STRĂINĂTATE

Se remarcă diverse situații :

1. Dacă coeditorul francez deține, prin contract, drepturile de exploatare ale unei cesiuni către un club sau prin corespondență[1], cel mai adesea el împarte cu editorul străin beneficiul degajat (o clauză a contractului poate să prevadă o cheie de repartizare diferită, de exemplu 60% pentru editorul străin și 40% pentru coeditor).

Editorul francez are obligația să apere eventualele drepturi ale traducătorului său ori ale adaptatorului și să-i achite sumele aferente, după acoperirea avansului achitat pentru traducere sau adaptare.

• În aceeași situație, dacă editorul francez deținător al drepturilor coeditării cumpărate furnizează exemplarele „finite" unui club, va avea interesul să diferențieze : pe de o parte, prețul fabricației plus o contribuție pentru timpul său de realizare editorială și culegere, iar pe de altă parte, suma totală a drepturilor. Într-adevăr, dacă beneficiul cesiunii e cel ce se împarte proporțional între editor și traducător-adaptator, partea de beneficiu din fabricație a editorului nu mai poate fi luată în calcul.

• Dacă editorul străin asigură furnizarea exemplarelor finite clubului, se recomandă aceeași prudență.

[1] *Cf.* Contract de cesiune a unei lucrări ilustrate (sau contract de coeditare), articolul 8. Aceeași procedură e prevăzută pentru contractele de traducere a lucrărilor cu text.

2. Dacă coeditorul francez nu deține drepturile de editare pentru cluburi sau firme de vînzare prin corespondență, el poate trata direct cu editorul străin. În acest caz, însă, indiferent dacă fabricația cărții e asigurată sau nu de club, traducerea și filmele textului aparțin întotdeauna editorului francez. Va urma o negociere între editorul francez și club, pentru a-i ceda acestuia din urmă pe de o parte drepturile de traducere, iar pe de altă parte filmele textului. Și aici, recomandăm să se deosebească bine aceste poziții, pentru a se stabili în mod necontestabil procentajul ce-i revine eventual traducătorului sau adaptatorului după lichidarea avansului.

III. CURTAJUL SAU VÎNZAREA LA DOMICILIU

De multă vreme, această formă de vînzare la domiciliu a fost folosită mai ales pentru marile enciclopedii și dicționare în mai multe volume, precum și pentru seriile de opere complete. Prețul ridicat – care a favorizat vînzarea lor în rate – a constituit întotdeauna un obstacol la vînzarea prin librării. Metoda de vînzare pe credit datează din ultimul sfert al secolului al XIX-lea! Așa au fost vîndute îndeosebi *Oeuvres complètes* de Balzac, iar Pierre Larousse a folosit-o și el la terminarea monumentalului sau dicționar de 24.000 de pagini.

Este evident că celebritatea editurii facilitează pătrunderea pe piață: cea a persoanelor fizice (anchetate prin anunțuri în presă ori telefon) și cea a instituțiilor și organismelor (școli, biblioteci și comitete de întreprindere, de exemplu).

Această piață nu poate fi controlată decît de firmele puternice, ca Hachette (cu filiala sa, Le Livre de Paris), *Encyclopaedia Universalis,* Atlas, SGED, Larousse, precum și alte firme de mai mică suprafață financiară. Editori importanți de fascicule – care le publică și legate în volume groase – figurează printre firme de curtaj active. Multe din aceste edituri își exploatează publicațiile cedîndu-le propriilor filiale de curtaj[1].

Altă situație, reprezentînd cesiunea către un terț: o editură tradițională poate ceda drepturile de editare a unei colecții oarecare „pentru marele public" unei firme de curtaj independente, adesea modificîndu-i prezentarea; astfel, ca exemplu, o serie ilustrată în culori de patruzeci de lucrări cartonate de cîte o sută de pagini va fi „reconvertită" într-o colecție de zece volume de cîte patru sute de pagini. Aceste multiple exploatări, ce vor include coeditări în limbi străine, au devenit inevitabile pentru amortizarea costurilor de investiție excepționale.

[1] Sînt posibile diverse modalități de acord; de exemplu, seria face obiectul unei cesiuni de drepturi (în coeditare) sau a unei asocieri în participare, fiecare asociat exploatînd unul sau mai multe canale de vînzare (librărie, vînzare prin corespondență, curtaj, fascicule, iar în viitor produse multimedia). Co-tipărirea colilor color va atrage obligația, pentru fiecare editor, de a adăuga o fasciculă de început (chiar și o alta pentru sfîrșit) pentru ediția vîndută în librărie și versiunea curtaj. Beneficiul vînzărilor în coeditare, către editori străini, va fi repartizat între asociați proporțional cu investițiile lor.

Pentru colecții se deschide o listă de subscripție încă de la apariția primelor volume, iar dacă vînzările se anunță promițătoare, editorul beneficiază de un flux de încasări. Totuși un procent de desistare poate greva rezultatul. Încercați să-l apreciați, ținînd cont de surprize...

Noii curtieri sau delegați subestimează dificultățile meseriei, iar nerealizările lor sau abandonurile obligă la o continuă căutare de candidați pe care firma trebuie să-i formeze. Această instabilitate a efectivelor este o preocupare constantă ; pentru conducere, revigorarea rețelelor de vînzare regionale cere o mare atenție.

În plus, după semnarea bonului de subscripție, mulți clienți, după un termen prevăzut de lege, în cadrul apărării consumatorului, au posibilitatea să-și anuleze achiziția (în fața nenumăratelor abuzuri, legiuitorul a introdus un termen de revenire). Ratele lunare neplătite, eșalonate pe mai mulți ani, reprezintă o povară financiară.

Lucrările cele mai valoroase ale producției editoriale, în special marile enciclopedii, stau alături de publicații desuete, uneori de o surprinzătoare longevitate, dar această piață, deși reprezentînd în jur de 9% din cifra de afaceri a editării, nu mai progresează deloc. Unor perioade deprimante le urmează altele de avînt : ceea ce explică anunțarea ocazională a unui succes în acest sector.

Majoritatea acestor publicații sînt opera unor echipe editoriale, integrate, aparținînd filialelor sau fiind din afara editurilor, pretinzînd unele articole plătite forfetar. Pentru autorii ce beneficiază de drepturi proporționale – ca la vînzarea prin corespondență – contractele de editare prevăd partea din procentaj ce le revine : unii autori celebri beneficiază astfel de sume mari. Un explorator celebru, un istoric de renume sau autori ilustratori de benzi desenate se află printre marii aleși. Autorii de literatură – într-o vreme cînd operele lor complete figurau curent în catalogul curtierilor – au fost și ei favorizați.

Dezvoltarea domeniului multimedia este încă prea recentă pentru a-i evalua șansele pe această piață pe care Hachette o deschisese cu enciclopedia sa *Axis*. Am subliniat deja că problema editorilor de enciclopedii în mai multe volume rămîne rentabilizarea dificilă a noutăților, chiar și a retipăririlor cu regularitate actualizate. Mici reluări de tiraj sînt irealizabile, într-atît sînt de mari costurile continuării de tiraj. Iar o retipărire la doi sau trei ani face caduce porțiuni întregi de informație privind tehnicile, științele, evenimentele culturale, politice și economia. Oare CD-ROM-urile (sau altele) precum și băncile de date *on-line* reprezintă viitorul în acest domeniu?

De la editarea electronică la multimedia

Dacă cinci sute cincizeci de pagini au fost consacrate ediției tipărite, sîntem conștienți că un număr cel puțin egal ar fi necesar pentru a încerca să explorăm multimedia![1] Am dorit doar să oferim aici cîteva repere și reflecții privind apariția și evoluția sa pentru responsabilii de ediție care, tentați de această aventură, nu i-au trecut încă frontierele.

Apariția unei memorii electronice...

După o jumătate de mileniu de culegere cu plumb, o primă perioadă de ruptură a intervenit o dată cu fotoculegerea. Apoi culegerea și gravarea digitizate s-au impus pentru text și imagine[2]. Ce etape au fost parcurse?

Între 1950 și 1960, ca și atelierele de culegere independente, editurile importante care aveau propria tipografie (de exemplu, Berger-Levrault, Hachette și Larousse în acea perioadă) au adoptat aceste noi tehnici. Trecerea de la culegerea digitizată la baza de date a constituit o primă etapă : simplificînd, ea a afectat un sector de editare pentru marele public, cel al dicționarelor și al marilor enciclopedii, și un alt domeniu mai specializat, cel al lucrărilor tehnice, științifice și juridice. Erau deci alese cu prioritate cărțile de referință care necesitau o informație hiperactualizată, ceea ce informatica editorială facilita. Progresiv, bazele de date au prefigurat băncile de date, ce acopereau unul sau mai multe domenii ale cunoașterii, exploatabile prin rețelele telematice.

[1] Să citim mai întîi cartea remarcabilă *L'Édition électronique sur CD-ROM et en ligne* de William R. Stanek și Purcell Lee, Paris, Simon & Schuster Macmillan, 1996. În 832 de pagini, ea prezintă peisajul informatic și mijloacele de trecere de la hîrtie la digital, de integrare a datelor multimedia, de creare a paginilor de Web și de dezvoltare a propriilor realizări multimedia. *Cf.* și Touchard (Jean-Baptiste), *Multimédia interactif, édition et production,* ediția a III-a, Paris, Microsoft Press, 1996.

[2] *Cf.* p. 341.

Apariția microcalculatoarelor către 1970 și, într-un deceniu, adoptarea lor pe scară largă de autorii în sfîrșit seduși de convivialitatea noilor softuri, i-a determinat pe mulți alți editori să-și creeze în editură colective de culegere/paginare. Apoi, din anii 1980, cîteva edituri importante au mizat pe integrarea unităților de PAO.

Echipamentul informatic devenind mai accesibil din punct de vedere financiar, packagerii au precedat sau au urmat această evoluție, la fel ca și „editorii tineri" și cditurile mici, pentru care această inovație a reprezentat o soluție salvatoare.

Astfel, la acest sfîrșit de mileniu, de la cele mai puternice calculatoare la microcalculatoare, progresele tehnologice au transformat creația și editarea în memorie elcctronică, ce permite prelucrarea, modificarea, schimbul și reutilizarea sub alte forme a informației stocate. Care au fost aceste etape?

De la bazele de date la CD-ROM și CD-I

Anii 1970–1980 au corespuns lansării de către Thomson, Philips și JVC a videodiscului, foarte promițător cu capacitatea sa de a înregistra 54.000 de imagini. Dar performanța sa tehnică (un disc care aproape nu se uzează, dotat cu o excelentă calitate de reproducere, dar care nu poate fi înregistrat din nou) a cunoscut un eșec comercial, deoarece cumpărătorii au fost atrași de apariția și concurența fulgerătoare a casetei video, reînregistrabilă.

Din 1985, editorii tradiționali s-au văzut confruntați cu apariția, apoi cu dezvoltarea CD-ROM-urilor. Posibilitatea de a prezenta pe un singur CD-ROM echivalentul a 250.000 de pagini, sau imagine statică ori în mișcare, secvențe video sau de film, sunet, cu infinite capacități de prezentare și de combinare a informațiilor, i-a determinat în sfîrșit pe editori să facă un pas decisiv, folosind recentul capital-cunoaștere dobîndit prin crearea bazelor/băncilor de date interne, apoi să-l extindă spre alte forme de creație.

CD-ROM-ul are avantajul de a putea fi înregistrat într-un număr mic de exemplare, spre deosebire de edițiile multivolume pe hîrtie ; mai mult, actualizarea sa reprezintă cheltuieli infinit mai mici. Fapt rareori recunoscut, se va preciza că vînzările marilor publicații enciclopedice pe hîrtie au scăzut în această perioadă și că factorul acesta a accelerat, fără îndoială, luarea unei decizii privind o primă schimbare, fără a abandona (pentru cît timp?) clasicele lucrări legate.

Astfel, după o lungă perioadă de rezervă, datorată eșecului videodiscului, unei bătălii indecise pe scară mondială cu privire la promovarea altor standarde și

succesului moderat al CD-I-ului şi Data Discman[1], editorii au văzut în sfîrşit reunite realitatea unui produs atractiv pentru marele public şi pe cea a unei pieţe promiţătoare.

În 1993, apariţia la Tîrgul de carte de la Frankfurt a sălii *Electronic Publishing,* cu 200 de expozanţi din 14 ţări, şi în Franţa primul Milia, dovedesc o revoluţie ireversibilă[2].

Totuşi, fără a face o comparaţie cu progresul din Statele Unite, Franţa nu se află astăzi decît pe al treilea loc în Europa în privinţa achiziţiei de unităţi CD-ROM, dar cvasidublarea vînzărilor între 1995 şi 1996 (din care 75% micro-calculatoare multimedia) apare ca un semn pozitiv.

Anuarul *Electre Multimédia 1997* publicat de Éditions du Cercle de la Librairie inventariază, pentru a doua oară, aproape 8.000 de CD-uri disponibile : CD-ROM-urile pentru PC-uri au o puternică supremaţie faţă de Macintosh (42% faţă de 10%), cele compatibile PC/Macintosh reprezintă 21%, CD-ROM-urile pentru consolele de jocuri 17%, iar prezenţa slabă de CD-I şi Foto-CD (Kodak) se traduce prin 2% şi 1%.

După studiile de conjunctură realizate de I+C pentru Electre Multimédia[3], principalele segmente ale pieţei (ţinînd seama de o clasificare dificilă, deoarece frontierele se pot confunda) sînt următoarele : jocuri 57%, artă şi cultură 22%, urmate de ludo-educative cu 16% şi erotism cu 5%.

• *Enciclopediile şi dicţionarele enciclopedice* au reprezentat prima afirmare a editorilor „clasici", Grolier (preluat de Hachette) fiind actualul lider, urmat de Webster, Compton, Encyclopaedia Britannica, World Book, Hachette, Larousse, Le Robert şi Encyclopaedia Universalis. Dar faptul că Microsoft[4] a lansat *Encarta* în 1996 dovedeşte concurenţa directă a firmelor informatice, cu o putere

CD-I (compact disc optic interactiv), creat de Philips şi Sony, a fost lansat în 1991 în Statele Unite şi în anul următor în Europa. El utilizează o unitate CD-ROM conectată la un televizor şi redă text, sunet şi imagine în mişcare. Este utilizat mai ales pentru destindere vizuală, în care elementul text nu e dominant. DVD (videodisc digital), care va fi lansat cît de curînd, va avea o capacitate de patru ori mai mare.

CD-ROM XA permite o sincronizare perfectă a datelor informatice, a secvenţelor de animaţie sau video, fişierul audio fiind stocat pe o pistă diferită.

Data Discman, lansat de Sony în 1992, este dotat cu un ecran cu cristale lichide şi poate cuprinde echivalentul a 100.000 de pagini. De format redus (discul său are un diametru de 8 cm), e potrivit pentru dicţionare şi enciclopedii. Totuşi, difuzarea sa nu a răspuns aşteptărilor producătorului.

[2] Principala manifestare internaţională, *Electronic Entertainment Expo,* care se ţine în mai, s-a mutat de la Los Angeles în Atlanta în 1997.

[3] *Multimédia et distribution,* a doua anchetă structurală Electre Multimédia, realizată de Institutul de conjunctură I+C în privinţa canalelor franceze de distribuţie, octombrie 1994 – septembrie 1995.

[4] Această firmă a lansat şi *Bookshelf,* care reuneşte pe un singur CD-ROM, pe lîngă mai multe dicţionare/enciclopedii, *Roget's Thesaurus,* un atlas şi două dicţionare de citate.

incomparabilă, care va obliga grupurile de edituri din fiecare țară să se unească – ceea ce e puțin probabil – sau să găsească forme indispensabile de parteneriat cu industriași ai informaticii, cu grupuri financiare, mai ales străine, cu firme audiovizuale și cinematografice, cu rețele de televiziune etc. Mizele sînt prea recente pentru a se aprecia efectele. Și orice autor de lucrări despre multimedia, cu o legitimă prudență pe care o adoptăm și noi, știe că viitorul apropiat rezervă și alte mutații.

• *Edițiile științifice, tehnice, medicale și juridice* au două probleme majore de rezolvat : cu rare excepții, tirajele scăzute de carte tipărită și, legată de viteza progreselor tehnice, necesitatea imperativă a unei permanente actualizări a informațiilor.

Or, mulți editori au deja bănci de date ce capitalizează recenzii ale lucrărilor și descoperirilor care apar în periodicele de specialitate ; dacă unele dintre aceste bănci sînt consultabile și on-line (vezi mai jos), ele facilitează și adaptările pentru editare pe CD-ROM. Acestea țin de tehnicile de indexare și de relaționare a elementelor, hypertextul[1] lărgind domeniul posibil de consultare de articole.

Mai mult, iconografia, reprodusă deja adesea în cărți sau reviste, poate fi completată cu ceea ce se numește hypermedia, sub formă de secvențe video sau de imagini în mișcare care reprezintă un incontestabil avantaj didactic.

În multe cazuri, edițiile pe hîrtie și CD-urile coexistă, dar laboratoare puternice (de exemplu, Merck pentru *The Interactive Skeleton*), centre de cercetare și firme industriale, la fel ca și editorii de multimedia (de exemplu, Research System pentru *L'Homme visible,* care prezintă 2.700 de secțiuni axiale, în culori, ale corpului uman) au ales deja doar varianta electronică.

Destinate unui public lărgit, semnalăm CD-ROM-urile de la Flammarion pe teme de astronomie și geopolitică, încă prea apropiate de ediția pe hîrtie.

• *Produsele ludo-educative* ar trebui să reprezinte un segment important, însă atitudinea timorată a numeroși editori i-a dezamăgit, într-o primă perioadă, pe tinerii utilizatori (cuceriți de jocurile Nintendo, Sega și Infogrames), cei mai dotați dedicîndu-se jocurilor de reflecție și simulare sau Internetului. Plusvaloarea educativă a acestor programe rămîne adesea mult sub posibilitățile oferite și responsabilii cu marketingul ar trebui să-și reevalueze criteriile și să lase mai mult cîmp liber creatorilor! Ar fi greșit și să se atribuie răspunsul modest al pieței rezistenței opuse de părinți.

[1] Hypertext : „Desemnează un ansamblu de texte sau de elemente de texte [sau ancore] conectate între ele prin legături. Logica hypertextului ține astfel de gruparea într-un singur document a tuturor elementelor ce privesc o temă dată". Pierre Brouste, Dominique Cotte, în *Le Multimédia, promesses et limites,* Paris, ESF, 1993.

Grupurile de edituri şi editurile mari au, la scară internaţională, departamente pentru tineret active şi capacităţi de finanţare care ar trebui să le permită să depăşească produsele Barbie sau Mattel. Ofensiva lor se conturează în toamna lui 1996.

Dacă *Père Castor* şi-a lansat primele CD-uri, ca Nathan (mai ales cele ale lui Dorling Kindersley şi alte creaţii), ofensiva americană se dovedeşte animată de producţii *Muppets* (Jim Henson, *Récréalire*), Edusoft (deja reluat în 1996!) şi EMME.

Asocierea pedagogiei şi a jocurilor, pentru copiii mici, caracterizează şi producţiile Ubisoft/Hatier, Coktel, Edusoft/Nathan, Génération 5, Bayard Press/ Ubisoft, Crédev/Alpa-Euro CD şi Hachette Livre. Dar creativitatea – care se ascunde în umor, o soluţie excelentă – lasă uneori de dorit: cartea pentru tineret, dacă se exclud vechile publicaţii de referinţă, nu şi-a dat întreaga măsură decît într-un trecut recent. Să accelerăm revoluţia grafică!

• *Programele şcolare* se dovedesc mai satisfăcătoare pentru ciclul primar şi, printre promotorii lor, se găsesc editori şi firme ce au fost deja citate, adăugînd mai ales Atlas şi Broderbund/Ubisoft. Asistenţa pedagogică pentru colegii este prelungită uneori pe Web (Ubisoft/Hatier), mulţi producători independenţi lansîndu-se pe această piaţă, cum ar fi Arborescence, Virgin, Génération 5, Edusoft, Maxis/Virgin etc. Havas Électronique a promovat, de exemplu, *2.000 ans d'Histoire de France* (prea puţin fascinant, fiind aservit ediţiei tradiţionale).

Şi elevii de liceu îi interesează pe editorii şcolari şi pe producătorii independenţi: CD Training, Jeriko şi Colorado Technologie se numără printre cele mai atractive. Bac Killer/Hatier a lansat un CD-ROM de matematică pentru clasele terminale, cu posibilitate de dialog on-line.

Credem că obsesia părinţilor pentru reuşita la examene promite un viitor mai sigur pe această piaţă.

• *Metodele de învăţare a limbilor străine* suferă adesea din cauza unei economii de mijloace la limita sărăciei şi, totuşi, ce domeniu imens de inovaţie în care se poate investi! Este un sector în care interactivitatea se justifică din plin şi în care reutilizarea de secvenţe din film celebre ar fi infinit mai atractivă decît mici scene video interpretate fără talent. Salutăm totuşi, într-o metodă, prezenţa de filme interactive (Coktel). Suma la care se ridică drepturile reprezintă un obstacol imposibil de negociat? Aceste metode constituite o imensă piaţă internaţională, pentru că adaptările de la o limbă la alta sînt simple. Dacă mai mulţi editori francezi şi-au adaptat pe CD-uri seriile de lucrări tipărite, o dată în plus firmele americane, cum ar fi Syracuse Language Systems, The Learning Company şi Edusoft, îşi marchează superioritatea.

• *Arta* ne salvează de atîtea rezerve emise la adresa producțiilor nedemne. Febra ce însoțește marile expoziții, fascinația muzeelor – locuri importante obligatorii – au favorizat, fără îndoială, această piață unde vizualul se bazează pe aportul comentariului. RMN s-a distins, prelungind editarea cataloagelor sale prin unirea cu alte firme, ca Montparnasse Multimédia, plasînd astfel Franța în poziție de lider. Maeght s-a aliat cu Matra Hachette pentru a edita *L'Art au XX^e siècle* și Zodiaque cu Intelligeré pentru *L'Art roman.* Hazan/Vidéomuséum/ RMN/Akal (cu realizarea unui *Dictionnaire multimédia de l'art moderne et contemporain*[1]) și Dominique Carré figurează de asemenea printre cei mai buni inovatori, ca și EMME.

Editorii tradiționali de artă nu pot ignora această soluție importantă, pentru că cea mai bună vînzare a unui CD-ROM (*Le Louvre,* unul dintre primele „modele") a depășit 100.000 de exemplare. Se va regreta totuși infidelitatea culorilor în operele reproduse (ca și la ediția pe hîrtie), interesanta posibilitate de mărire a detaliilor sau părților unui tablou amplificînd acest defect.

Printre CD-ROM-urile reușite din alte domenii culturale, citățm *Cinemania 96* și *Les Instruments de musique* (Microsoft). O firmă din Bruxelles mult mai mică (multimédi'Arts) a editat un superb CD-ROM despre fotograful *Mapplethorpe.*

• *Domeniul practic* oferă o diversitate cvasiinfinită de teme, de la inițiere pînă la perfecționare. În Statele Unite succesul se dovedește sigur. Va fi contagios? Frontierele cu timpul liber și cu sportul se confundă și măresc numărul de titluri posibile, pe care interesul crescînd le reînnoiește an de an.

• *Instruirea profesională,* care necesită programe precise, „à la carte", a stimulat înclinațiile multor mici editori specializați. Se va extinde acest domeniu la cîmpul vast al autoinstruirii pentru conducerea proprici cariere și a propriilor afaccri.

• *Lucrările de ficțiune,* dominate de cele de aventuri, polițiste, de spionaj, de science-fiction, și posibilitățile de interactivitate ce îi fascinează pe tineri, reprezintă o piață în expansiunc. În Statele Unite, sectorul pentru tineret s-a segmentat în CD-uri destinate fetelor și CD-uri destinate băieților. Pentru a contracara oboseala produsă de lectura pe ecran, utilizatorul are posibilitatea de a asculta comentariul, de a vizualiza anumite scene sau de a accede la documente cheie.

[1] Publicat prima dată în ediție pe hîrtie (la un preț aproape identic), CD-ROM-ul a fost considerabil adăugit și completat cu secvențe din filme, cu voci de artiști etc. Interactivitatea își găsește aici cel mai bun teren. Bugetul a depășit 4 milioane de franci și o inteligentă sinergie a reunit sprijinul Uniunii Europene, al CNC și al Ministerului Industriei.

Hypertextul, deja amintit, care permite o recitire orientată prin selectarea de termeni sau teme de către utilizator, are o funcție de căutare ce nu se poate limita la lucrările universitarilor. Georges Pérec a excelat în aceste creații.

Ce parteneri și ce colaboratori?

Editarea electronică se situează la intersecția a patru domenii de activitate : industria electronică/informatică, sectorul audiovizual (creatori/deținători de fonduri iconografice, de filme) și prestatorii de servicii (realizare/coordonarea multiplelor operații necesare pentru a ajunge la un produs multimedia). Adăugăm domeniul care ne privește, cel al editării și al presei[1] ce participă la multe realizări. Fără a uita marile instituții deținătoare de patrimoniu, care colaborează la numeroase programe, cum ar fi RMN, Biblioteca națională a Franței, Casa națională a Franței, Casa națională a monumentelor istorice și a siturilor, INA și Cinemateca franceză.

Cu excepția anumitor grupuri de comunicație, ca Havas, CEP sau Hachette (sau, în străinătate, Bertelsmann și Time-Warner), majoritatea editurilor s-au adresat firmelor specializate pentru realizarea acestor produse noi, creîndu-și (uneori) propriul „departament multimedia", care stabilește studii de programe, testează și asigură legături cu cei ce își asumă roluri și funcții fără echivalent în editură.

Amintim cu titlu informativ : șeful de produs (omologul directorului editorial), autorul-redactor și responsabilul textului, directorul artistic (care realizează sau coordonează munca infograficianului, animatorului, specialistului video), operatorul informatic (care pune la punct programul, îl testează și finalizează realizarea), inginerul de sunet (pentru controlul calității înregistrărilor).

Dar, după cum amintește Bertrand Legendre[2], mulți specialiști – în funcție de complexitatea proiectului – contribuie la punerea sa la punct, cum ar fi responsabilul cu prelucrarea imaginii (fotografie/ilustrație), creatorul hypertextului, indexorul, documentaristul, iconograful, infograficianul și lectorul-corector, toate aceste operații ținînd și de o necesară digitizare. Adăugăm că este de dorit intervenția unui jurist pentru cererile de autorizare și redactarea contractelor și licențelor și pentru respectarea legislațiilor naționale cu privire la proprietatea literară și artistică, diferite de la țară la țară.

Finanțarea incomparabilă a unor asemenea proiecte poate necesita asocierea cu coproducători francezi sau străini (după exemplul editării internaționale) în

[1] Menționăm mai ales *Libération, Actuel, Le Monde* și *Le Point*, ca și anuarele pe care le publică unele periodice.

[2] Bertrand Legendre și Christian Robin în *Les Métiers de l'édition, op. cit.* dezvoltă principalele etape ale unei creații multimedia și ne lămuresc în privința rolurilor acestor colaboratori.

vederea repartizării cheltuielilor fixe[1]. Iar riscurile asumate reprezintă, dacă mai e nevoie să o spunem, un serios profesionalism. Aceşti noi prestatori – cei mai creativi nu depăşesc numărul de 30 – inovează într-un domeniu în care orice greşeală are consecinţe mult mai grave decît în editarea tradiţională.

S-au afirmat mai multe firme, de exemplu, Arborescence, Interactive Delta Productions şi Syrinx, la fel ca şi acelea deja amintite.

Pe scară internaţională, mizele devin atît de importante încît puterile publice au pus la punct structuri, prin intermediul Ministerului Industriei, al Ministerului Culturii şi al Comunităţii Europene, pentru a favoriza iniţiativele editorilor şi ale firmelor informatice şi audiovizuale. Clubul de investiţie Media (european) şi Asociaţia franceză a editorilor de produse electronice participă la această acţiune culturală şi industrială.

Difuzarea/distribuţia

Difuzarea/distribuţia de produse off-line, cum ar fi CD-ROM-urile sau CD-I-urile, impune noi strategii, dar oferta frecventă de *bundle* (care integrează softuri gratuite de dicţionare, de enciclopedii sau de jocuri în noile microcalculatoare) au determinat o politică de aşteptare din partea unui segment deloc neglijabil al clientelei, sensibil şi la scăderea de preţuri a softurilor ce se oferă sau se vor oferi.

Dacă Fnac, Virgin şi Extrapole, dacă magazinele de echipament informatic şi supermagazinele s-au conformat imediat, multe librării importante, după o perioadă de ezitare, şi-au creat şi ele un sector multimedia. Concurenţa se dovedeşte acerbă, animată în acest domeniu în care domneşte libertatea preţurilor de vînzare şi în care noţiunea de livrare fără comandă devine caducă. Totuşi, masivele retururi de softuri constatate în Statele Unite în 1996 dovedesc că nici această piaţă nu va scăpa de penalizarea financiară bine cunoscută editorilor de cărţi.

Rabatul acordat de distribuitori diferă şi între magazinele din sectorul carte, cărora li se propune un preţ de vînzare recomandat şi punctele de vînzare de discuri, care trăiesc în mod tradiţional sub regimul preţului en gros şi îşi stabilesc marjele de profit. În sfîrşit, VPC (prin fişierele clienţilor şi cele ale magazinelor specializate) constituie un alt vector concurenţial.

Pentru toţi aceşti vînzători, ar fi indispensabil să-şi creeze o linie directă de asistenţă tehnică pentru a rezolva dificultăţile şi nelămuririle utilizatorilor aflaţi în faţa ecranului... un număr încă mic de firme îşi asumă cu eficienţă acest rol.

[1] Aceste adaptări în limbi străine sînt mai complexe şi costisitoare decît cele ale ediţiilor pe hîrtie ; ele necesită apelul la noi surse „naţionale" şi la numeroşi specialişti.

Informații on-line

Înainte de a evoca Internetul, să reamintim apariția și dezvoltarea numeroaselor bănci de date, făcînd distincția între producătorii de informație și serverele care asigură acces la ea.

Prima inițiativă franceză a CNRS* din 1973, *Pascal*, în domeniul științelor exacte și biomedicale, oferă astăzi peste zece milioane de notițe consultabile on-line.

Celelalte principale servere franceze disponibile sînt Questel/Orbit, orientat înspre băncile de brevete, de firmă și de presă ; l'Européenne de Données, specializată în presa de actualitate, politică, economie, firme și domeniul juridic, și SUNIST** care asigură acces la cîteva bănci, repertorii și cataloage (mai ales banca tezelor de doctorat susținute în Franța din 1972)[1].

Rețeaua franceză videotex propune și pe Minitel (sau pe un microcalculator echipat cu un modem și cu un soft de emulare a unui terminal) bănci de date franceze sau străine, centrate pe firmă, presă, actualitate și științe. Drepturile sînt percepute de la utilizatorii ce au semnat un contract, prin intermediul CFC care restituie editorilor partea ce le revine.

Revistele și ziarele electronice au apărut mai recent (unele fiind încă editate pe hîrtie) ; ele sînt accesibile contra cost, cum ar fi *Journal revue électronique de Science de l'Information,* lansat de Midist în 1985, care totuși nu a avut succesul sperat. Sînt propuse alte ziare exclusiv electronice, scutite de orice taxă, la inițiativa cercetătorilor și a facultăților sau editurilor universitare. Ele concurează cu periodicele științifice, al căror preț de abonament a crescut foarte mult și care reprezintă de acum o cheltuială excesivă pentru majoritatea bibliotecilor. Fotocopierea, e adevărat, le-a redus deja foarte mult difuzarea.

În materie de descoperiri, spațiul și timpul vor fi reduse la minimum ; editarea pe hîrtie nu va putea rivaliza niciodată cu „directul" oferit on-line. De aceea, concurența a devenit acerbă între puternicii editori de reviste/cărți și noile medii electronice puse la dispoziția cercetărilor de către laboratoare, centre de cercetare etc., chiar dacă se dezvoltă anumite forme de parteneriat.

Va răsturna Internetul forțele aflate în concurență ?

[1] *Cf.* articolul lui Ghislaine Chartron, *La Presse scientifique sur les réseaux,* în *Les Nouvelles Technologies dans les bibliothèques, op. cit.* Autorul inventariază și băncile bibliografice importante și îi datorăm multe informații prezentate aici.

* CNRS – Centre national de la recherche scientifique (Centrul național de cercetare științifică) – n. trad.

** SUNIST – Serveur universitaire national pour l'information scientifique et technique (Serverul universitar național pentru informare științifică și tehnică) – n. trad.

Internet

În acest ultim sfert de secol, Internetul a devenit cea mai importantă rețea mondială de servere legate între ele și se estima deja în 1996 că aproximativ 7 milioane de microcalculatoare sînt interconectate la nivel național și internațional. Expresia „autostrada informației" prefigurează această dezvoltare vertiginoasă. Nu mai trebuie să amintim că un articol sau o carte de pe ecran (ca și actualizarea sa) pot fi transferate de milioane de cititori care le consultă pe Internet[1]. Și *World Wide Web* (www), dacă se utilizează un soft ca *Mosaic* sau *Netscape*, permite, în plus, accesul dorit la un hypertext gigantic ce stabilește legături cu alte site-uri. *Explorer* punctează și își afișează posibilitățile.

După alegerea unui furnizor de acces la rețea și abonare, acesta oferă module de soft pentru instalarea funcțiilor de navigare, de poștă electronică și de transfer de fișiere, racordarea la Minitel fiind opțională. Vi se atribuie și o adresă e-mail pentru a putea să comunicați cu autorii, colaboratorii și furnizorii *urbi et orbi*. În funcție de echipamentul deținut, conectarea telefonică la Internet rămîne problematică în privința reprezentărilor grafice și, mai mult, a sunetului, imaginilor video și imaginilor în mișcare.

Interesul nostru focalizîndu-se asupra editării, vom sublinia că editorii de carte științifică și tehnică (americani, cum ar fi Addison-Wesley, McGraw Hill, MIT-PRESS, Prentice Hall ; anglo-americani, cum ar fi Oxford sau Cambridge University Press ; olandezi, cum ar fi Elsevier sau germani, cum ar fi Springer) s-au plasat o dată în plus în poziție de lideri, fie furnizîndu-și cataloagele de cărți[2] și sumarele de reviste on-line, fie publicînd (sau testînd) varianta electronică a unor reviste. Destinată marelui public, *Encyclopaedia Britannica Online* reprezintă o importantă sursă de informații actualizate[3]. Grolier Interactive (filială a Hachette), Bayard Press, *Le Monde*, Onisep, pentru a ne opri aici, s-au asociat deja la primele experiențe din Franța pe Internet.

Menționăm că MIT-PRESS își marchează autoritatea în domeniu oferind de cîțiva ani un serviciu de asistență editorială pentru marketing, producție și difuzarea de publicații de specialitate tipărite.

[1] Dufour (Arnaud), *Internet*, ediția a II-a actualizată, Paris, PUF, 1996. Le Crosnier (Hervé), *Les Journaux scientifiques électroniques ou la communication de la science à l'heure du réseau mondial*, în *Colloque sur La Communication de l'information scientifique et technique dans l'enseignement supérieur et la recherche : l'effet Renater/Internet*, Centre d'études des médias, Bordeaux, 16–18 martie 1995. Chartron (Ghislaine), „Internet, la presse française en ligne," în *Archimag*, nr. 87, sept. 1995.

[2] Editorul american Macmillan pune la dispoziția Web-ului un sistem de căutare bibliografică în fondul său și asigură comanda și expedierea lucrărilor selecționate.

[3] Semnalăm, lansată de aceeași editură, *Britannica Instant Research System (BIRS)*, mai special concepută pentru cercetători și editori.

Sînt disponibile on-line şi periodice de informatică publicate pe hîrtie, cum ar fi *Wired* sau *Internet World*, iar cele mai importante ziare şi reviste naţionale sînt de asemenea oferite accesului direct, cu posibilitatea de a căuta în hypertext numere apărute anterior.

În plus, pentru ziarele şi revistele on-line, dialogul este de acum posibil între autori, comitetul de redacţie şi cititori ; la fel pentru numeroasele „Lettres d'information" care pot prepublica rezumatele lucrărilor prezentate la seminarii, colocvii etc., necesitînd observaţii sau actualizări. În acelaşi mod, mii de grupuri de discuţii *(newsgroups)* independente comunică şi permit astfel acces direct la conferinţe pe teme uneori foarte specializate.

Dar, pentru editori, rămîne un pericol major, şi anume absenţa protecţiei drepturilor de autor ale lucrărilor difuzate pe Internet (problemă mai uşor de controlat pentru producţiile pe CD-ROM, CD-I şi alte discuri – necopiabile – producătorii lor avînd o identitate comercială) şi, dacă se poate spera o viitoare rezolvare a tehnicilor de plată către deţinătorii de drepturi, editurile sînt deocamdată dezarmate în faţa Internetului. Soluţionarea acestei probleme ar anula actuala rezistenţă a editorilor şi ar modifica profund difuzarea on-line, după exemplul sistemelor ce funcţionează deja prin abonament[1]. Amintim că există mijloace de apărare prin tehnicile de codificare[2] (cum ar fi softul *PGP Pretty Good Privacy*, care asigură autenticitatea şi confidenţialitatea) şi de semnătură electronică.

Internetul creează astfel o breşă în raportul ancestral autor-editor-cititor, scurtcircuitîndu-l pe mediator, editorul[3]. În afara editării on-line pe care o preferă unii autori (temă deja evocată pentru domeniile ştiinţifice, tehnice şi alte sectoare universitare şi care îi îngrijorează, pe bună dreptate, pe editorii specializaţi),

[1] În Statele Unite. *Folio/CCC (Copyright Clearance Center)* oferă deja posibilităţi de control contractual. CCC, organism cu scop nelucrativ, de la Denver, se ocupă de drepturi şi remunerări pentru 1,7 milioane de lucrări editate de peste 9.000 de editori.

[2] În Franţa, legea din 29 decembrie 1990 interzice utilizarea codificării fără autorizaţie : acceptarea sau refuzul, fără drept de apel, intervine într-un termen de 12–18 luni! Adăugăm că Internetul în Franţa, în ciuda unui progres recent, marchează o însemnată întîrziere faţă de Statele Unite şi de Europa.

[3] Digitizarea anunţată a 200.000 de lucrări selecţionate de Biblioteca Naţională a Franţei a suscitat proteste vehemente din partea editorilor. Această iniţiativă avea ca prim obiectiv prezervarea operelor tipărite pe hîrtie care se degradează. În plus, această digitizare serveşte cercetătorilor care utilizează în special hypertextul.

Menţionăm că mai multe organisme şi persoane private au creat proiectul *Gutenberg*, ce permite lectura pe Internet a numeroase opere clasice engleze şi americane. *Data Text Library* (britanică), universităţile Columbia *(Project Bartleby)* şi Virginia *(Electronic Text Center)* urmăresc acelaşi obiectiv. Reamintim că folosind un scanner şi un soft OCR, putem digitiza singuri texte tipărite în scopul consultării, cercetării etc., *cf. L'Édition électronique sur CD-ROM et en ligne, op. cit.*

Internetul permite şi reluarea textelor, a imaginilor şi sunetelor protejate prin drepturi, eventuala lor denaturare şi omisiunea oricărei referiri precise la opera care se oferă în acest fel, instantaneu şi nelimitat, ignorînd toate legislaţiile.

Astfel este eludat dreptul de autor european sau anglo-saxon, în ciuda impresionantului arsenal juridic rezumat în capitolul II. Dreptul moral dispare, iar plata de către editor sau producător a drepturilor patrimoniale, corect prevăzute în contracte, e ocolită. Posibila reproducere prin fotocopiere a cărţilor, mai ales în biblioteci şi în centrele de documentare sau de cercetare, amplifică spolierea deţinătorilor de drepturi amintiţi[1].

Dacă apărarea dreptului de autor a avut nevoie de mai multe secole pentru a deveni realitate, nu ne mirăm că apariţia şi dezvoltarea Internetului, în atît de puţini ani, i-a luat prin surprindere pe editori şi jurişti. Contramăsurile corporatiste şi intervenţiile statale vor reuşi să facă ordine în cyberspaţiu ? Acest lucru stîrneşte îngrijorare la sfîrşitul anului 1996.

Cartea faţă în faţă cu noile media

Apariţia oricărei noi media a suscitat în orice perioadă rezistenţe şi profeţii cu privire la dispariţia scrisului sau a cărţii, începînd cu inventarea tiparului ! Din secolul al XIX-lea, catalogarea acestor previziuni funeste a înglobat presa, cinematograful, radioul şi mai tîrziu televiziunea. Ecranul microcalculatoarelor a devenit cea mai recentă obsesie, multimedia şi Internetul reprezentînd ultima formă a acestei concurenţe.

Or, dacă multimedia a apărut foarte recent, trebuie constatat că tehnologia sa pare infinit mai revoluţionară decît programele propuse astăzi publicului. Desigur, nu ne temperăm interesul real pentru dicţionare, enciclopedii şi CD-uri pe teme de artă care s-au impus în puţini ani, dar acceptăm că piaţa are nevoie de o perioadă de latenţă. Dorind să grăbim această mişcare, uităm că autorii, editorii şi echipele lor se confruntă cu posibilităţi vertiginoase, cu parteneriate mai puţin evidente decît ar părea şi, ca în orice activitate editorială, cu pericolele pieţei ca şi ale unor finanţări incomparabil mai substanţiale decît cele necesare pentru carte.

O altă parte întunecată este că industriaşii informaticii şi comunicaţiilor, adesea grupuri multinaţionale (cifra de afaceri a fiecăruia dintre ei e adesea mai mare decît cea a întregii activităţi editoriale dintr-o singură ţară), sînt de acum

[1] *Questions juridiques relatives aux oeuvres multimédia,* SNE, 1993. Renzetti (Françoise) şi Galloul (Mafoud), *Le Droit d'auteur face à la revolution numérique,* în *Les Nouvelles Technologies dans les bibliothèques, op. cit. CEE, Livre vert : le droit d'auteur et les droits voisins dans la société de l'information,* Bruxelles, 1995.

pe poziție de arbitri, creînd echipamentul (de la microcalculatoare la softuri) și, în multe cazuri, CD-urile. O situație pe care editorii nu au cunoscut-o timp de secole : producătorii de mașini de tipar și de culegere nu au creat niciodată fonduri de editare !

Comparația între carte și noile media – apreciată astăzi cantitativ – marchează încă primatul absolut al tipăriturilor, deoarece numărul de CD-ROM-uri disponibile la scară internațională reprezintă o proporție infimă. Și, dacă am încercat să le descoperim actuala forță sau slăbiciune, cărțile nu dezvăluie aceeași disparitate calitativă ?

Poziția rezervată a editorilor tradiționali contrastează cu sutele de cărți pe care le publică în domeniul informaticii, lărgind ei înșiși cîmpul cititorilor pe ecran ! Autorii, cu rare excepții, s-au convertit și ei la scrierea și la memoria electronică ! În schimb, se poate considera că marele absent rămîne cititorul pe ecran.

Deja, modurile noastre de lectură s-au schimbat. Roger Chartier a expus foarte clar opoziția ce se conturează : „Cartea oferă o cale de transmitere a cunoștințelor prin contiguitate sau proximitate fizică, în timp ce, pe ecran, contextualizarea se face prin poziția într-o arhitectură logică"[1].

Dacă, în literatura de ficțiune, abandonarea cărții pare exclusă, nu putem prevedea că tinerele generații se vor converti la lectura pe ecran, care va adopta forme, prezentări și comodități încă necunoscute ? Și, după cum am spus, vor fi tot mai numeroși adepții hypertextului, mai ales în cazul disciplinelor universitare și de cercetare științifică în care actualizarea rapidă (on-line sau pe CD) constituie un avantaj incontestabil. Nu va deveni ecranul pagina neîntreruptă ?

Pentru viitor, textele considerate astăzi „esențiale", care întrupează un capital-memorie digitizat, vor fi conservate. Dar sîntem siguri, cu transformarea continuă a sistemelor și echipamentelor informatice, că viitoarele generații vor mai dispune de „cititori" potriviți pentru consultarea tuturor celorlalte documente, considerate pentru un timp secundare, pe care hîrtia le eterniza în bibliotecile noastre ? Or, istoria demonstrează atîtea rătăciri și variații în aprecierile și judecățile noastre de valoare, încît putem fi îngrijorați în privința viitoarei accesibilități a numeroase documente.

Internetul și serviciile on-line nu se află încă în concurență serioasă, însă ar fi periculos să credem că nu se vor impune alți parteneri și creatori de programe – cvasiinimaginabile – cu mijloace imense, și că nu vor exploata această piață

[1] Colocviu cu tema *Le Livre de savoir à l'aube du XXI^e siècle,* Salonul cărții universitare, Universitatea Paris VII/Paris Diderot, 5 oct. 1994. De același autor, *Culture écrite et société : l'ordre des livres (XIV^e–XVIII^e siècles),* Paris, Albin Michel, 1996.

pe scară largă. Cînd se analizează rapid afirmarea în Europa a tiparului în cele două-trei decenii care au urmat după inventarea sa, sîntem în măsură să estimăm că revoluția multimedia, consolidată sau aservită de companii multinaționale cu capital cvasinelimitat, ar putea tulbura, în perioade scurte și în ritm accelerat, peisajul editorial. Dar mizele au și o dimensiune ideologică și culturală : autorii lucrării *Histoire des médias*[1] au dreptate cînd afirmă că „ceea ce se negociază în acest moment legat de multimedia nu sînt doar părțile pieței de softuri sau pariurile privind capacitatea de transmisie a rețelelor, ci mai ales opțiunile între diferitele forme de cultură, între concepții opuse despre funcționarea democrației, între reprezentările visate despre sine și despre alții".

Crearea de sectoare multimedia, în cadrul grupurilor și diverselor edituri, este pe măsura mizelor socio-culturale și economice care vor vedea confruntîndu-se profesiunea de editor și multe firme exterioare ?[2] În mod paradoxal, beneficiind de pricepere, se pot bloca unele căi mai inovante. În această competiție deschisă, opțiunile strategice ale editorilor, în primul deceniu al noului mileniu, vor fi capitale.

[1] Barbier (Frédéric), Bertho Lavenir (Catherine), *Histoire des médias de Diderot à Internet*, Paris, Armand Colin, 1996.

[2] O comparație între beneficiile obținute de unele firme de informatică și de edituri arată care sînt noile puteri. Cu titlu de exemplu, Intel, pentru o cifră de afaceri de 80 miliarde de F în 1995, anunță un beneficiu de 18 miliarde.

Instituții, organisme, societăți, asociații, sindicate... Învățămînt şi instruire

Iată, prezentați sub formă alfabetică, principalii „parteneri" profesionali ai editorilor[1].

ABELF *vezi* ADEB

Association des éditeurs belges de langue française (Asociația editorilor belgieni de limbă franceză)

ABF

Association des bibliothécaires français (Asociația bibliotecarilor francezi)
7 rue des Lions-Saint-Paul, 75004 Paris
Tel. : 01 48 87 97 87
Ea răspunde la întrebările persoanelor care doresc să se angajeze în meseria de bibliotecar şi la cerințele celor ce ocupă asemenea posturi şi care doresc să-şi actualizeze cunoştințele şi să-şi perfecționeze calificarea profesională. 22 de centre se ocupă de instruirea profesională a personalului din bibliotecile auxiliare (tehnici de bază pentru şefii unei biblioteci de asociație, de comitet de întreprindere etc.). Programul său complet este dezvoltat în *Le Métier de bibliothécaire* (ediția a X-a, Éditions du Cercle de la Librairie, 1996).
ABF editează un *Bulletin d'informations* (trimestrial) şi diverse publicații tematice interesante[2].

[1] *Guide 96/97. Édition et diffusion francophones*, publicat anual în septembrie de către *Livres Hebdo*, dă o listă mai cuprinzătoare a acestor organisme, completată cu numele directorilor. Aici le-am schițat principalele obiective. Se va reține că unele sindicate şi asociații sînt reprezentate aici de președinții lor aflați în funcție şi că anumite schimbări de titulari pot modifica numele acestor conducători şi datele lor.

[2] Un raport publicat în 1995 inventariază 32 de meserii în biblioteci, Médiadix, 4 allée de l'Université, 92000 Nanterre.

ADAGP

Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques (Societatea autorilor din artele grafice şi plastice)
11 rue Berryer, 75008 Paris
Tel. : 01 43 59 09 79
Această societate a autorilor din artele vizuale a fost fondată în 1953. Ea asigură apărarea drepturilor morale şi patrimoniale ale creatorilor francezi (sau ale deţinătorilor de drepturi) care îi sînt afiliaţi : controlează drepturile de reproducere, de reprezentare şi dreptul de autor. Ea repartizează sumele, după reţinerea drepturilor sale de gestionare ; este reprezentată în străinătate de societăţi similare.
Cererea de autorizare a reproducerii operelor trebuie adresată obligatoriu ADAGP. În fiecare an, ea stabileşte baremul drepturilor.

ADEB

Association des éditeurs belges (Asociaţia editorilor belgieni)
Boulevard Lambermont 140, BP 1, 1030 Bruxelles
Tel. : (32-2) 241 65 80
Asigură, pentru editorii afiliaţi, promovarea în faţa puterilor publice, a instanţelor culturale şi a marelui public. În cadrul său, ABELF (Association des éditeurs belges de livres de langue française – Asociaţia editorilor belgieni de cărţi de limbă franceză) grupează editorii francofoni.
Printre publicaţiile sale, menţionăm un *Annuaire des éditeurs belges de langue française, Données statistiques, Baromètre trimestriel du livre* şi *Analyses des secteurs de l'édition en Communauté française de Belgique.*

ADELC

Association pour la librairie de création (Asociaţia pentru librăria de creaţie)
26 rue de Condé, 75006 Paris
Sediu : 53 rue de Verneuil, 75007 Paris
Secretariat : 26 rue de Condé, 75006 Paris
Tel. : 01 43 25 20 43

ADELF

Association des écrivains de langue française (Asociaţia scriitorilor de limbă franceză)
2 rue Broussais, 75014 Paris
Tel. : 01 43 21 95 99
Membră a Consiliului permanent al scriitorilor.

AGESSA

Association pour le gestion de la Sécurité sociale des auteurs (Asociația pentru gestionarea Asigurărilor sociale ale autorilor)
21 bis rue de Bruxelles, 75009 Paris
Tel. : 01 48 78 25 00
Vezi pag. 69

AIDA-CALCRE *vezi* CALCRE

ALIFRA

Association des libraires de France (Asociația librarilor din Franța)
28 avenue Henri-Barbusse, 92600 Asnières-sur-Seine
Tel. : 01 47 93 07 38
Organism de cercetare şi dc studiu în toate domeniile legatc de librărie.

ALSJ

Association des libraires spécialisés pour la jeunesse (Asociația librarilor specializați pentru tineret)
48 rue Colbert, 37000 Tours
Tel. : 02 47 66 95 90
Grupează aproximativ 50 dc aderenți, organizează întîlniri anuale, colaborează la manifestări şi saloane ale cărții promovînd operele destinate tinerilor. Editcază revista *Citrouille* : 4 numere pc an, dintrc care 2 prczintă o selecție anuală, iar celelalte 2 o selccție tematică.

ASELF

Association suisse des éditeurs de langue française (Asociația elvețiană a editorilor dc limbă franceză)
2 avenuc Agassiz, 1001 Lausanne
Tel. : (41) 21 31971 11
Creată în 1975, grupează aproximativ 90 de editori stabiliți în Elveția care publică lucrări în limba franccză sau în limbi străine. În afara acțiunilor sale în favoarea cărții, în Elveția şi în străinătate (tîrguri, expoziții etc.), editează o broşură cc prezintă cditorii, genurile şi specialitățile, menționînd principalii coeditori şi difuzori.

ASFODEL

Association nationale pour la formation et le perfectionnement professionnels dans le domaine du livre, en librairie, librairie-papeterie, librairie-presse et librairie multimédia (Asociația națională pentru instruire și perfecționare profesională în domeniul cărții, în librărie, librărie-papetărie, librărie-presă și librărie multimedia)
10-18 rue des Terres-au-Curé, 75013 Paris
Tel. : 01 45 85 70 50
Asigură instruirea permanentă a angajaților din librării și a viitorilor șefi de librării. Acțiunea sa e legată de reflecție, prospectivă, informare și consiliere pentru firme. Ea coordonează și diverse structuri de instruire specializate pentru a favoriza angajarea-instruirea.
Centrul său de Instruire pentru Ucenici pregătește tineri sub 26 de ani în vederea obținerii CAP* de angajat în librărie, papetărie, presă și a Brevetului Profesional de librar.

ASFORED

Association nationale pour la formation et le perfectionnement professionnels dans les métiers de l'édition (Asociația națională pentru instruire și perfecționare profesională în meseriile legate de editare)
21 rue Charles-Fourier, 75013 Paris
Tel. : 01 45 88 39 81
Creată în 1971 de către SNE, asociație fără scop lucrativ, ASFORED se ocupă de întreaga instruire din cadrul editării. Cu 11 instructori permanenți și 85 pe perioadă determinată, ASFORED :
• Primește spre instruire salariații firmelor (plan de instruire sau concediu individual de instruire), adică peste 200 de stagii „generaliste" sau foarte specializate. Broșura sa program, anuală, stabilește duratele, datele, costurile și detaliază conținutul cursurilor.
• Pregătește aproximativ 20 de absolvenți de liceu cu bacalaureat (doi ani prin ucenicie) pentru Brevetul de tehnician superior de producție pentru editură.
• Masteratul în Management de editare, conceput și realizat de acest organism și de Școala superioară de Comerț din Paris (ESCP), pregătește aproximativ 50 de studenți (Bac+5) pentru posturile de responsabili editoriali. *Vezi* ESCP.
ASFORED este un organism performant, care urmărește de foarte aproape toate evoluțiile din această profesiune. În plus, ea oferă instruire specială, „à la carte", pentru salariații unei întreprinderi, chiar pentru cei ce lucrează la periferia editării

* CAP – Certificat d'aptitude professionnelle (Certificat de aptitudine profesională) – n. trad.

(jurnaliști, bibliotecari etc.), contribuind astfel la o mai bună înțelegere a mediului editorial.

ASSOCIATION DES ATTACHÉS DE PRESSE DE L'ÉDITION (Asociația ataşaților de presă din domeniul editării)

c/o La Documentation française, 29, quai Voltaire, 75344 Paris Cedex 07
Tel. : Laurent Delmas 01 40 15 71 00

ASSOCIATION DES BIBLIOTHÉCAIRES FRANÇAIS *vezi* ABF

ASSOCIATION DES ÉCRIVAINS DE LANGUE FRANÇAISE *vezi* ADELF

ASSOCIATION DES ÉDITEURS BELGES *vezi* ADEB

ASSOCIATION DES LIBRAIRES DE FRANCE *vezi* ALIFRA

ASSOCIATION DES LIBRAIRES SPÉCIALISÉS POUR LA JEUNESSE *vezi* ALSJ

ASSOCIATON DES PETITS ÉDITEURS FRANCOPHONES (Asociația micilor editori francofoni)

12 rue Honoré-Chevalier, 75006 Paris
Tel. : 01 42 22 80 70

ASSOCIATION DES TRADUCTEURS LITTÉRAIRES DE FRANCE *vezi* ATLF

ASSOCIATION D'INFORMATION ET DE DÉFENSE DES AUTEURS *vezi* AIDA-CALCRE

ASSOCIATION NATIONALE DES ÉDITEURS DE LIVRES (QUÉBEC) (Asociația națională a editorilor de cărți – Québec)

2514 bd Roscmont, Montréal, Québec, H1Y 1K4, Canada
Tel. : (514) 273 81 30
Loc de întîlnire între editorii de cărți şi editorii de multimedia, ea stabileşte relații strînsc cu ceilalți colaboratori culturali, organizează ateliere de perfecționare şi seminarii de instruire pentru editori.
Comitetul său Québec Editare preia sarcina standurilor colective la saloanele şi tîrgurile din străinătate şi sprijină inițiative pentru o mai bună accesibilitate a cărților în limba franceză din Québec şi Canada.
Se pot aminti campaniile sale de promovare a cărții şi apărarea drepturilor de autor pe lîngă instanțelc naționale şi internaționale.

ASSOCIATION POUR LE DÉVELOPPEMENT DE LA LIBRAIRIE DE CRÉATION *vezi* ADELC

ASSOCIATION SUISSE DES ÉDITEURS DE LANGUE FRANÇAISE *vezi* ASELF

ATLF

Association des traducteurs littéraires de France (Asociația traducătorilor de literatură din Franța)
99 rue de Vaugirard, 75006 Paris
Tel. : 01 45 49 26 44 (permanență joi după-masă)
Semnatară a „Codului uzanțelor pentru traducerea unei opere de literatură generală". Această asociație editează anual un Repertoriu al membrilor săi : o clasificare a traducătorilor după diversele limbi pe care le practică și un index al principalelor definiții și cunoștințe de terminologie de specialitate sînt importante pentru editorii care pot, la cerere, să primească această broșură gratuit. Asociația publică și o revistă semestrială, *TransLittérature*.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (Biblioteca Națională a Franței)

Sediu social : 11 quai François-Mauriac, 75706 Paris Cedex 13
Tel. : 01 53 79 53 79
Consultarea colecțiilor : 58 rue de Richelieu, 75002 Paris
Tel. : 01 47 03 81 26
Noul sediu al Bibliotecii Naționale a Franței, Biblioteca François-Mitterand (BFM), va rămîne închis pentru cercetători cel puțin pînă în vara lui 1998, din motive tehnice și financiare. În ceea ce privește cele 25.000 de cărți digitizate, dar protejate prin drepturile de autor, soarta lor face obiectul unor negocieri dificile între BNF și SNE.
Vezi Depozit legat, Agenția bibliografică națională.

CALCRE

Association d'Information et de Défense des Auteurs (AIDA) (Asociația de Informare și Apărare a Autorilor)
BP 17, 94404 Vitry S/Seine Cedex
Asociație de apărare și de informare a tinerilor autori și a celor care publică (sau au publicat) în regia autorilor. Publică *Écrire et éditer*, revistă bimestrială, și *Audace*, anuar destinat autorilor care caută un editor.
Membră a Consiliului permanent al scriitorilor.

CELF

Centre d'exportation du livre français (Centrul de export al cărții fanceze)
9 rue de Toul, 75589 Paris Cedex 12
Tel. : 01 44 67 83 83

CENTRE DE PRODUCTIVITÉ DU LIVRE *vezi* CPL

CENTRE D'EXPORTATION DU LIVRE FRANÇAIS *vezi* CELF

CENTRE FRANÇAIS D'EXPLOITATION DU DROIT DE COPIE (Centrul francez de exploatare a dreptului de copiere)

3 rue Hautefeuille, 75006 Paris
Tel. : 01 43 26 95 35

CENTRE NATIONAL DU LIVRE *vezi* CNL

CERCLE DE LA LIBRAIRIE

35 rue Grégoire-de-Tours, 75006 Paris
Tel. : 01 44 41 28 00
Fondat în 1847, Cercul este un loc de colaborare şi de inovare interprofesională. Se consacră promovării cărții şi difuzează datele bibliografice ale noutăților : a pus la punct o bază de date profesionale, cu *Electre Bibliographie* consultabilă pe Minitel (3617 Electre) care oferă responsabililor editoriali informații la zi, şi cu *Electre Multimédia*, baza produselor multimedia, cum ar fi CD-ROM-urile, CD-urile pentru console etc.
Editor al revistelor de specialitate *Livres Hebdo* şi *Livres de France* (lunar), Cercul publică în fiecare an *Les Livres disponibles* (dintre care mai mult de jumătate se vînd în afara Franței), *Les Livres au format de poche* şi *Répertoire international des éditeurs et diffuseurs de langue française.*
Marile sale publicații (mai ales *Histoire de l'edition française, Histoire des bibliothèques françaises*) completează un catalog de cărți de specialitate destinate editorilor, istoricilor cărții, cercetătorilor şi bibliotecarilor.

CFC *vezi* Centre français du droit d'exploitation de copie

CNL

Centre national du Livre[1] (Centrul național al Cărții)
53 rue de Verneuil, 75343 Paris Cedex 07
Tel. : 01 49 54 68 68

[1] Denumit, pînă în 1993, Centre national des lettres (Centrul național al literelor).

Instituție publică cu caracter adminstrativ, prezidată de Directorul cărții şi al lecturii din Ministerul Culturii.
El îi sprijină pe editorii, difuzorii şi distribuitorii mici şi mijlocii, independenți, care pot obține un avans rambursabil în 10 ani, fără dobîndă, cu un an scutire de taxe.
Oferă ajutoare financiare autorilor, traducătorilor, editorilor, librarilor şi bibliotecilor. Există 16 comisii compuse din profesionişti care decid. Amintim în special :
• împrumuturi fără dobîndă, rambursabile în 10 sau 5 ani, ce pot atinge 50% din cheltuielile de fabricație, pentru editarea de cărți de literatură, de ştiință şi cultură, cu excepția romanelor contemporane (romanele traduse din limbi străine sînt luate în considerare). Un contract stabileşte îndatoririle partenerilor ;
• subvenții acordate pentru colocvii, anumite programe editoriale, de ex. pentru „cărți de negăsit" – opere rare, nereeditate – ca şi pentru cărțile de poezie şi de teatru contemporan.
CNL asigură şi sprijin pentru traducere, subvenția fiind calculată în funcție de remunerarea traducătorului (40–60%).
Toate cererile adresate CNL, limitate la trei pentru fiecare sesiune a comisiei, trebuie prezentate înainte de 10 ianuarie, 10 aprilie şi 10 septembrie.
Alte forme de sprijin sînt prevăzute pentru reviste, cumpărări de cărți atribuite bibliotecilor, pentru autori de benzi desenate şi de literatură pentru tineret, pentru dramaturgi, cercetători şi eseişti.
Alocații pentru anul sabatic, burse de creație şi de încurajare sînt acordate poeților şi romancierilor. În plus, bursele pentru autorii „rezidenți" le permit să-şi continue lucrările personale, participînd la un proiect de activitate literară în regiune.
CNL duce, împreună cu Direcția cărții şi a lecturii (*cf.* DLL, *infra*), o politică de comunicare şi de promovare a lecturii, la scară națională şi regională. Intensifică schimburile literare în Franța şi în străinătate.
A se consulta *Guide Édition et diffusion francophones*, publicat anual de *Livres Hebdo*, care inventariază diversele unități ale CNL şi menționează numele conducătorilor acestora.

CONSEIL PERMANENT DES ÉCRIVAINS *vezi* CPE

CPE

Conseil permanent des écrivains (Consiliul permanent al scriitorilor)
53 rue de Verneuil, 75007 Paris
Tel. : 01 49 54 68 80
Organismele membre ale CPE sînt : Asociația scriitorilor de limbă franceză (ADELF), Asociația de informare şi apărare a autorilor (AIDA şi CALCRE), PEN Clubul, Societatea autorilor şi compozitorilor dramatici (SACD), Soci-

etatea autorilor, compozitorilor şi editorilor de muzică (SACEM), Sindicatul scriitorilor de limbă franceză (SELF), Sindicatul național al autorilor şi compozitorilor (SNAC) şi Uniunea scriitorilor.
CPE coordonează activitatea ascociațiilor membre în vederea : apărării intereselor generale sau particulare ale scriitorilor, indiferent de modalitatea lor de expresie, şi studierii problemelor profesionale, sociale, socio-culturale, economice şi juridice ale asociațiilor respective şi căutării mijloacelor pentru a le rezolva. În acest scop, editează o broşură, *Contrat d'édition, mode d'emploi.*

CPL

Centre de productivité du livre (Centrul de productivitate a cărții)
43 rue de Châteaudun, 75009 Paris
Tel. : 01 42 82 00 03
Comisie interprofesională a librarilor şi editorilor care se ocupă de probleme „tehnice" (emiterea de note de comandă, note de retur etc.).

DLL

Direction du livre et de la lecture (Direcția cărții şi a lecturii)
Ministerul Culturii şi al Francofoniei
27 avenue de l'Opéra, 75001 Paris
Tel. : 01 40 15 73 00
DLL, direcție de administrație centrală, în legătură cu CNL (*cf. supra*) intervine în toate domeniile vieții cărții. Se ocupă de dezvoltarea bibliotecilor, politica față de marile instituții naționale, cum ar fi Biblioteca Națională a Franței, Biblioteca publică de informare (Centrul Pompidou) şi viitoarea Bibliotecă națională de artă.
Conduce acțiunile publice în favoarea lecturii (*Le Temps des livres*, aproape 4.000 de manifestații în toată Franța în octombrie), misiunile de reglementare națională şi de armonizare europeană, mai ales legat de TVA, ajutoarele naționale în cadrul Tratatului Uniunii Europene, circulația bunurilor culturale şi protecția patrimoniului, drepturile de autor şi drepturile înrudite, drepturile de închiriere şi de împrumut, protecția bazelor de date, reprografia.
DLL efectuează şi studii în privința lecturii şi evaluării politicilor de lectură publică. A contribuit astfel la înființarea Observatorului de lectură împreună cu France Loisirs ; susține acțiunea Observatorului de economie a cărții, pentru care Cercle de la Librairie publică *Les Cahiers*, citate de multe ori în această carte.

A se consulta *Guide Édition et diffusion francophones*, publicat anual de *Livres Hebdo*, care inventariază diversele unități ale DLL şi oferă numele conducătorilor acestora, ca şi lista consilierilor regionali din DRAC.

ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DES BEAUX-ARTS (Şcoala naţională superioară de artă)

14 rue Bonaparte, 75006 Paris
Tel. : 01 47 03 52 94
ENSB-A (împreună cu diverse mari şcoli şi instituţii) a creat în 1996 un Masterat pentru multimedia-hypermedia, rezervat studenţilor din ciclul 3, cu derogări în funcţie de experienţa profesională.
Obiectivul său este să instruiască în profesiunile de autor şi de director de proiect. După acceptarea candidaturilor, 1.600 de ore de curs sînt oferite unui număr de aproximativ 50 de studenţi. Taxele sînt de 40.000 F pentru studenţii din CE şi 120.000 pentru ceilalţi.

ÉCOLE SUPÉRIEURE DE COMMERCE DE PARIS *vezi* ESCP

ÉCOLE SUPÉRIEURE ESTIENNE DES ARTS ET INDUSTRIES GRAPHIQUES *vezi* Estienne

ÉDILECTRE

20 rue des Grands-Augustins, 75006 Paris
Tel. : 01 43 25 43 35
Édilectre gestionează „Réseau du Livre", o reţea ce permite librarilor să comande cărţile în timp real, prin legătură telefonică sau telematică.
Édilectre asigură şi transmiterea la distanţă a diverselor date din domeniul comerţului şi promovării : cataloage, avize de expediţie etc.

ESCP

École supérieure de commerce de Paris (Şcoala superioară de comerţ din Paris)
79 avenue de la République, 75011 Paris
Tel. : 01 49 23 21 40
A creat, în parteneriat cu ASFORED şi SNE, Masteratul în management de editare. Studenţii selecţionaţi sînt absolvenţi de şcoli mari sau au obţinut deja un DEA* sau un DESS** (la toate materiile). Pot avea o instruire echivalentă într-o universitate străină. Dosarele de înscriere trebuie depuse înainte de 15 mai, iar probele de selecţie au loc în primele zile din iunie. Taxele de şcolarizare pentru 1996/1997 sînt de 60.000 F.
Această instruire intensivă, care durează un an, se adresează viitorilor responsabili de ediţie. Cursurile, seminariile şi conferinţele sînt urmate de elaborarea unui proiect şi a unei disertaţii la sfîrşitul studiilor.

* DEA – Diplôme d'études approfondies (Diplomă de studii aprofundate) – n. trad.
** DESS – Diplôme d'études supérieures spécialisées (Diplomă de studii superioare de specialitate) – n. trad.

ESTIENNE

École supérieure Estienne des arts et industries graphiques (Şcoala superioară Estienne de artă şi industrie grafică)
18 boulevard Auguste-Blanqui, 75013 Paris
Tel. : 01 43 36 96 19
Această şcoală din Paris (gratuită) formează studenți (pe bază de dosar şi interviu) pentru întreaga linie grafică. Pregăteşte pentru BTS de expresie vizuală, de comunicare grafică, de producție grafică, pentru diploma de meserii în artele grafice. Pregăteşte şi pentru BTS de editare (recrutare la nivel de bacalaureat ; durata 2 ani), urmat eventual de Diploma superioară de arte aplicate, arte şi tehnici de comunicare (nivel bac+4).
Există alte două opțiuni de DSAA : ilustrație medicală/ştiințifică şi creație tehnoredacțională.
Estienne are o bibliotecă mare şi face parte din GRETA „rețeaua grafică" ; asigură numeroase stagii de instruire continuă.

FÉDÉRATIONS (ET SYNDICATS) DES EMPLOYÉS, AGENTS DE MAÎTRISE, TECHNICIENS ET CADRES DE L'ÉDITION *vezi* Syndicats des employés, agents de maîtrise, techniciens et cadres de l'édition

FÉDÉRATION FRANÇAISE DES SYNDICATS DE LIBRAIRES *vezi* FFSL

FFSL

Fédération française des syndicats de libraires (Federația franceză a sindicatelor librarilor)
43 rue de Châteaudun, 75009 Paris
Tel. : 01 42 82 00 03

FRANCE ÉDITION

Office de promotion internationale (Oficiul de promovare internațională)
115 boulevard Saint-Germain, 75006 Paris
Tel. : 01 44 41 13 13
Consiliul său de administrație este compus din directori de edituri şi din preşedintele Comisiei internaționale a SNE.
Acest organism stabileşte o legătură între profesioniştii francezi şi străini din domeniul cărții şi colaborează cu puterile publice pentru a sensibiliza acest domeniu față de piețele internaționale. În acest scop, pune în aplicare un program de participări la tîrguri şi saloane ale cărții, asigură prezența acolo a unui stand colectiv şi participă la congrese de specialitate.

Biroul cărții franceze la New York este reprezentantul său în America de Nord și propune editorilor serviciile unei agenții de drepturi pentru limba engleză. France Édition publică studii de cercetare/de evaluare, bilanțuri și dosare privind editarea din străinătate, ca și cataloage tematice. O publicație de informare lunară îi prezintă activitățile și analizează tendințele editoriale internaționale.

IMEC

Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Institutul Arhiva editării contemporane)
25 rue de Lille, 75007 Paris
Tel. : 01 42 61 29 29
Creat în 1988, acest institut a devenit memoria vie a patrimoniului scris și tipărit. A permis o dezvoltare decisivă a cercetărilor privind viața intelectuală, artistică și literară din secolul al XX-lea, instituțiile și rețelele sale, economia și producțiile ei. Numeroase edituri i-au încredințat, spre organizare și conservare, bibliotecile lor de referință, dosarele de autor, de presă, de producție și de contabilitate, la fel ca și documentele juridice, economice și comerciale.
Autori eminenți – sau urmașii lor – au depus la IMEC diferitele ediții ale cărților și traducerilor lor, manuscrisele publicate sau inedite, corespondența și dosare critice și iconografice de neînlocuit. Există aici de asemenea fonduri ale librăriilor, revistelor, ale NMPP, ale arhivelor graficienilor, criticilor și traducătorilor. Amintim că IMEC va dispune în 1999 de un nou și prestigios sediu, mănăstirea Ardenne din Caen.
Aceste documente pot fi consultate în scopul cercetării și, în multe cazuri, după autorizare din partea depunătorilor sau a deținătorilor de drepturi.
Vechea și importanta bibliotecă a Cercle de la Librairie se află în rue de Lille.
La Lettre d'Imec informează în privința activităților sale, a expozițiilor și noilor fonduri depuse. *In-Octavo*, publicată de asemenea de IMEC, de două ori pe an, prezintă o selecție de lucrări, articole, manifestări, muzee etc. consacrate istoriei cărții, vechi și contemporane, din toată lumea.
Creată la inițiativa IMEC și publicată în colaborare cu Éditions de la Maison des sciences de l'homme, colecția *In-Octavo* publică lucrări științifice consacrate istoriei cărții și editării.

INSTITUT MÉMOIRES DE L'ÉDITION CONTEMPORAINE *vezi* IMEC

•

INSTITUTS UNIVERSITAIRES DE TECHNOLOGIE *vezi* IUT

IUT

Instituts universitaires de technologie (Institutele universitare de tehnologie)
Numeroase IUT pregătesc pentru meseriile legate de carte și, în mod special,

pentru diverse funcții din biblioteci și librării sau pentru posturi comerciale din editare, difuzare și distribuție.
Informații la IUT din Aix-Marseille, Besançon, Bordeaux-III, Dijon, Grenoble-II, Nancy-II, Paris-V, Paris-X, Tours, Strasbourg-III, Toulouse-II.

MAISON DES ÉCRIVAINS (Casa scriitorilor)

53 rue de Verneuil, 75007 Paris
Tel. : 01 49 54 68 80. Program pe robot : 01 42 84 00 08

Asociație creată în 1983, Casa scriitorilor organizează dezbateri, expuneri, mese rotunde și colocvii. Ea prezintă aceste numeroase manifestări și activități în *Lettre d'information*, publicată trimestrial.
Serviciul său pentru autori colectează ofertele adresate de biblioteci, școli, ziare și edituri și poate propune astfel scriitorilor traduceri, rescrieri și articole. Dispune de un serviciu de documentare și de o bibliotecă. Cotizația anuală : 200 F.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA FRANCOPHONIE (Ministerul Culturii și al Francofoniei)

3 rue de Valois, 75001 Paris ; în 1998, 182 rue Saint-Honoré, 75001 Paris
Tel. : 01 40 15 80 00
vezi DLL, CNL
Amintim și Departamentul de studii și de prospectivă
2 rue Jean-Lantier, 75001 Paris – Tel. : 01 40 15 73 00
Crecază instrumentele de analiză și de gestionare necesare elaborării politicilor culturale. Se ocupă în special de analiza statistică a pieței de carte.

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES (Ministerul Afacerilor Externe)

Subdirecția politicii cărții și a bibliotecilor
244 boulevard Saint-Germain, 75007 Paris
Tel. : 01 43 17 86 88
Serviciile sale pun în fiecare an la dispoziția bibliotecilor străine (sau franceze din străinătate) 800.000 de cărți și 20.000 de abonamente la reviste ; creează și difuzează expoziții tematice sau consacrate autorilor ;
• favorizează misiuni ale scriitorilor, editorilor, traducătorilor și bibliotecarilor francezi în străinătate, mai ales „misiunile Stendhal" destinate autorilor ce doresc să-și desăvîrșească opera într-o țară străină ;
• invită în Franța scriitori și specialiști ai cărții din afara granițelor (informare și instruire) ;

• pun în practică, împreună cu serviciile culturale ale ambasadelor, un „program de sprijin pentru publicare" de autori din secolul al XX-lea a căror traducere trebuie preluată de editorii străini (şi cărţile în franceză sînt „sprijinite" în ţările francofone). Acest sprijin ia forme diverse (de la onorarii pentru traducător pînă la cumpărarea de hîrtie) ;
• modernizează bibliotecile franceze din străinătate şi creează în cadrul lor centre de informare despre cultura contemporană ;
• editează remarcabile broşuri tematice (selecţii de autori şi de opere) difuzate prin grija lor.

PEN CLUB

Centrul francez
6 rue François-Miron, 75004 Paris
Tel. : 01 42 77 37 87
Unul din centrele PEN Clubului internaţional, organizaţie mondială a scriitorilor.

REED-OIP

11 rue du Colonel Pierre-Avia
BP 571 – 75726 Paris Cedex 15
Tel. : 01 41 90 47 40
Organizează mai ales Salonul de carte de la Paris, sub egida SNE.

SACD

Société des auteurs et compositeurs dramatiques (Societatea autorilor şi compozitorilor dramatici)
11 bis rue Ballu, 75009 Paris
Tel. : 01 40 23 44 44
Creată în 1777, SACD este o societate de gestiune colectivă şi un organism profesional fără scop lucrativ. Grupează 30.000 de autori şi compozitori de opere de expresie franceză pentru scenă, cinema, radio, televiziune şi audiovizual. SACD dispune de corespondenţi în zonele francofone şi în numeroase ţări străine.
Percepe şi repartizează drepturile ce revin membrilor săi pentru exploatarea operelor lor dramatice sau audiovizuale şi dirijează legăturile autorilor cu organizatorii de spectacole.

Le Guide de la SACD este un model al genului. Editează şi o publicaţie ce prezintă activităţile sale (6 numere pe an).

SACEM

Société des auteurs, compositeurs, éditeurs de musique (Societatea autorilor, compozitorilor, editorilor de muzică)
225 avenue Charles-de-Gaulle, 92521 Neuilly-sur-Seine Cedex
Tel. : 01 47 15 47 15
Organism profesional al autorilor, SACEM e o societate civilă, fondată în 1851 de creatorii şi editorii de muzică. Ea gestionează drepturile autorilor francezi (şi străini, prin numeroase acorduri de reciprocitate cu aproximativ 80 de societăți). Intervine dacă există o reprezentare sau reproducere pe unul dintre suporturile pe care le girează.
Își acordă autorizația sub formă de contract, care duce la o remunerare a creatorilor şi editorilor, pentru *difuzarea publică* a operelor protejate sau, prin intermediul SDRM, pentru *reproducerea lor* pe fonograme sau videograme. Repartizează drepturile colective autorilor, compozitorilor şi editorilor.

Vezi SDRM

SCAM

Société civile des auteurs multimédia (Societatea civilă a autorilor multimedia)
Hôtel de Massa, 38 rue du Faubourg Saint-Jacques, 75014 Paris
Tel. : 01 40 51 33 00
Creată de SGDL în 1981, această societate este un organism de autori reprezintînd scriitorii francezi (sau străini de limbă franceză) care creează pe toate suporturile :
– pentru lectura şi adaptarea audiovizuală/radiofonică a operelor lor ;
– pentru operele lor audiovizuale şi radiofonice cu caracter documentar şi docudramatic, pentru imaginile statice (fotografii, desene) şi, în sfîrşit, pentru băncile de date ale operelor citate, inclusiv softurile pentru „marele public".
Autorul aderă în acelaşi timp la SGDL şi la SCAM pentru a beneficia de îndrumare socială şi fiscală. SCAM percepe şi repartizează sumele ce provin din exploatarea operelor.

SCELF

Société civile de l'édition littéraire française (Societatea civilă a editorilor de literatură franceză)
115 boulevard Saint-Germain, 75006 Paris
Tel. : 01 46 33 16 12
Această societate girează drepturile editorilor de literatură pentru adaptările audiovizuale.

SDRM

Société pour l'administration du droit de reproduction mécanique (Societatea pentru administrarea dreptului de reproducere mecanică)
225 avenue Charles-de-Gaulle, 92521 Neuilly-sur-Seine Cedex
Tel. : 01 47 15 47 15
Creată în 1935, filială a SACEM, SACD şi SCAM, această societate reprezintă autorii în relaţia cu producătorii de discuri, de videograme, de filme şi cu organismele de teledifuziune şi de radiodifuziune (*Vezi* SACEM).

SELF

Syndicat des écrivains de langue française (Sindicatul scriitorilor de limbă franceză)
18 rue Théodore-Deck, 75015 Paris
Tel. : 01 40 60 05 01
Membru al Consiliului permanent al scriitorilor

SFT

Société française des traducteurs (Societatea franceză a traducătorilor)
(Sindicatul naţional al traducătorilor profesionişti)
22 rue des Martyrs, 75009 Paris
Tel. : 01 48 78 43 32
Semnatară a „Codului uzanţelor pentru traducerea unei opere de literatură generală".

SGDL

Société des gens de lettres (Societatea oamenilor de litere)
Hôtel de Massa, 38 rue du Faubourg Saint-Jacques, 75014 Paris
Tel. : 01 40 51 33 00
Fondată în 1838, SGDL este administrată de un consiliu de societari aleşi. Îşi asumă diverse funcţii :
• un rol de consilicre pentru autorii care doresc informaţii despre contractele lor de editare, chiar eventuale modificări ;
• o arbitrare amiabilă, în cazul unui diferend între un autor şi un editor.
Cu acordul acestora, SGDL şi SNE se ocupă de procedura menită să rezolve echitabil conflictul ;
• în caz de eşec, ea poate recomanda autorului să opteze pentru consiliere de specialitate şi/sau, dacă se atinge prin conflict un punct de drept de interes general, poate interveni ca parte în proces.

Orice autor care dorește să se ferească de un eventual plagiat își poate depune opera nepublicată încă la Serviciul de Depunere a Manuscriselor din cadrul societății.
SGDL poate fi sesizată de un editor în privința unui proiect de publicare a unei opere epuizate ai cărei deținători de drepturi sînt necunoscuți ; tribunalul autorizează exploatarea și perceperea drepturilor cu titlu de sechestru.
Ea poate, pe bază de cerere scrisă, să efectueze căutarea moștenitorilor unui autor dispărut.
SGDL are și un rol de consiliere socială și fiscală.
În sfîrșit, ea atribuie premii, încurajează manifestările culturale ; are și o activitate de editor și publică *Journal des lettres et de l'audiovisuel*. (*Vezi* SCAM).

SIPEL

Stages d'initiation aux professions de l'édition (Strategii de inițiere în profesiunile legate de editare)
8 place du Palais Bourbon, 75007 Paris
Tel. : 01 45 50 23 30

SLCF

Syndicat des libraires classiques de France (Sindicatul librarilor de literatură școlară din Franța)
Martelle – BP 0540, 80005 Amiens
Tel. : 03 22 920 376
Încearcă să-i facă pe editorii de carte școlară să admită calitatea serviciilor librarilor specializați, instaurarea unui barem de rabat calitativ și, în fața puterilor publice și a editorilor, pledează pentru o plafonare a rabatului pentru instituții.

SLLR

Syndicat des libraires de littérature religieuse (Sindicatul librarilor de literatură religioasă)
La Procure Le Nouveau Monde
24 rue de la République, 76000 Rouen
Tel. : 02 35 70 65 93

SLUT

Syndicat des libraires universitaires et techniques (Sindicatul librarilor de carte universitară și tehnică)

40 rue Grégoire-de-Tours, 75006 Paris
Tel. : 01 43 29 88 79
Apărîndu-şi reprezentativitatea sindicală, contribuie la promovarea cărţilor universitare şi tehnice prin campanii tematice, expoziţii şi manifestări ; asigură instruirea responsabililor comerciali din librării.

SNAC

Syndicat national des auteurs et des compositeurs (Sindicatul naţional al autorilor şi compozitorilor)
80 rue Taitbout, 75442 Paris Cedex 09
Tel. : 01 48 74 96 30
Informează, consiliază, ajută şi apără drepturile autorilor. Numărînd aproximativ 600 de membri din diferitele sectoare ale creaţiei, îi reprezintă în cadrul unui mare număr de organizaţii. Este membru, printre altele, în Consiliul permanent al scriitorilor.

SNE

Syndicat national de l'édition (Sindicatul naţional al editorilor)
115 boulevard Saint-Germain, 75006 Paris
Tel. : 01 44 41 40 50
SNE, care reuneşte aproape 400 de edituri ce asigură cvasitotalitatea cifrei de afaceri din domeniu, are drept obiectiv :
– reprezentarea intereselor editorilor de publicaţii de orice natură, realizate şi oferite direct sau indirect publicului sub orice formă ;
– apărarea creaţiei şi a cercetării prin libertatea de publicare, dreptul de autor şi principiul preţului unic al cărţii ;
– promovarea lecturii şi a scrisului.
SNE aderă la Federaţia editorilor europeni şi la UIE.
Grupează membri activi, persoane fizice sau juridice, înscrise în Registrul comerţului ca editori, şi membri asociaţi pentru care editarea constituie o activitate secundară.
Cotizaţia este proporţională cu cifra de afaceri, sub rezerva unei cotizaţii minime. Reforma statutului (4.04.1996) a introdus o valoare echilibrată a voturilor în adunarea generală.
Biroul este organul executiv al sindicatului : echipa sa e aleasă pe baza unui program care reflectă diversitatea economică a domeniului ; sînt reprezentate edituri de toate mărimile.
Grupele (9 în 1996) sînt structuri de informare şi de propunere din diferite sectoare ce pot conduce operaţiuni speciale.

Comisiile (7 în 1996) sînt instanțe de analiză și expertiză pentru „probleme indirecte" (comerciale, drepturi pentru străinătate, ilustrații, internaționale, proprictate literară și artistică, sociale, tehnice). Delegații membrilor se înscriu pentru trei ani.
Conferința președinților reunește președinții grupurilor și comisiilor. Este audiată de birou pentru problemele majore.
Reprezentanții fac analize (studii și statistici, convenții colective, contracte, chestiuni juridice, dosare fiscale, comunicare) și informează editorii.
Salonul de carte constituie principala acțiune de promovare a SNE care publică, în fiecare an, o broșură de informare.

SNL

Syndicat national de la librairie (Sindicatul național al librarilor)
40 rue Grégoire-de-Tours, 75006 Paris
Tel. : 01 46 34 74 20
Își propune să grupeze toți librarii din Franța pentru apărarea intereselor lor în cadrul negocierilor profesionale cu editorii/distribuitorii, să stabilească convenția națională colectivă pentru probleme de instruire și de relații cu salariații.

SOCIÉTÉ CIVILE DES AUTEURS MULTIMÉDIA *vezi* SCAM

SOCIÉTÉ DES AUTEURS, COMPOSITEURS, ÉDITEURS DE MUSIQUE *vezi* SACEM

SOCIÉTÉ DES AUTEURS DANS LES ARTS GRAPHIQUES ET PLASTIQUES *vezi* ADAGP

SOCIÉTÉ DES AUTEURS DES ARTS VISUELS *vezi* SPADEM

SOCIÉTÉ DES AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES *vezi* SACD

SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES *vezi* SGDL

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DES TRADUCTEURS *vezi* SFT

SOCIÉTÉ POUR L'ADMINISTRATION DU DROIT DE REPRODUCTION MÉCANIQUE
vezi SDRM

SPADEM

Société des auteurs des arts visuels (Societatea autorilor din artele vizuale)
Societate în lichidare judiciară din 14 mai 1996.

SYNDICAT DES ÉCRIVAINS DE LANGUE FRANÇAISE *vezi* SELF

SYNDICATS (ET FÉDÉRATIONS) DES EMPLOYÉS, AGENTS DE MAÎTRISE, TECHNICIENS ET CADRES DE L'ÉDITION (Sindicatele (şi federaţiile) angajaţilor, şefilor de atelier, tehnicienilor şi cadrelor din edituri)

Douăsprezece sindicate reprezintă apărarea intereselor salariaţilor din domeniul editării. Lista acestor organizaţii figurează la începutul Convenţiei colective a editării, disponibilă la SNE. Sînt reprezentate toate marile centre sindicale, ce pot fi consultate : CFE/CGC, CFTC, CFDT, CGT, FO.

SYNDICAT DES LIBRAIRES CLASSIQUES DE FRANCE *vezi* SLCF

SYNDICAT DES LIBRAIRES DE LITTÉRATURE RELIGIEUSE *vezi* SLLR

SYNDICAT DES LIBRAIRES UNIVERSITAIRES ET TECHNIQUES *vezi* SLUT

SYNDICAT NATIONAL DE LA LIBRAIRIE *vezi* SNL

SYNDICAT NATIONAL DE L'ÉDITION *vezi* SNE

SYNDICAT NATIONAL DES TRADUCTEURS PROFESSIONNELS *vezi* SFT

UIE

Union internationale des éditeurs (Uniunea internaţională a editorilor)
(*IPA – International Publishers Association*)
Avenue de Miremont 3, 1206 Genève
Tel. : (41) 22 346 30 18
Fondată în 1896, organizaţie neguvernamentală, reuneşte 61 de asociaţii naţionale de editori, 3 grupe regionale şi 3 asociaţii de editori specializaţi.
Sloganul său „încurajaţi creaţia, respectaţi dreptul de autor" exprimă una dintre priorităţile sale, mai ales faţă de provocarea noilor tehnologii şi de pericolele piratării şi ale reprografiei masive. În acest scop :

- UIE colaborează cu UNESCO, care răspunde de Convenţia universală pentru dreptul de autor (*cf.* p. 44), şi cu Organizaţia mondială a proprietăţii intelectuale (OMPI, *cf.* p. 152) – ca şi cu un mare număr de alte organisme internaţionale – pentru a apăra concomitent drepturile autorilor şi pe cele ale editorilor ;
- ea consiliază şi sprijină asociaţiile membre ; invită şi guvernele, mai ales pe cele ce nu au aderat încă la anumite convenţii internaţionale, să ia măsuri juridice şi administrative pentru a stopa toate formele de plagiat ;
- întreţine relaţii permanente cu organizaţiile care reprezintă autorii şi creatorii ;

• apără libertatea de a publica şi de a citi în țările în care funcționează diverse forme de cenzură oficială sau mascată ;
• facilitează accesul real la bunurile culturale pentru țările în curs de dezvoltare, favorizînd transferul echitabil al drepturilor.
Organizatoare a unui Congres internațional din patru în patru ani (Buenos Aires în 2000) şi a unui Simpozion (Tokyo în 1998), UIE editează *International Publishers Bulletin*, sursă inestimabilă de informații privitoare la activitatea editorială, evoluția dreptului de autor şi piedicile sale, manifestări şi seminarii, cărți apărute. Regretăm că UIE a fost obligată să suspende în 1993 publicația *Rights*, care prezenta dosarele de actualitate legate de dreptul de autor. Aceeaşi măsură economică a fost luată de UNESCO pentru monografiile consacrate acțiunilor sale în favoarea cărții şi a lecturii.

UNESCO

Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture
(Organizația Națiunilor Unite pentru educație, ştiință şi cultură)
9 place Fontenoy, 75007 Paris
Tel. : 01 45 68 10 00

UNION DES ÉCRIVAINS DE FRANCE (Uniunea scriitorilor din Franța)

7 square Dunois, 75646 Paris Cedex 13
Tel. : 01 44 24 55 08
Organ de reflecție şi de propuneri cu privire la condiția scriitorului. Publică *Intr'ait*, buletin neperiodic.

UNION DES LIBRAIRES DE FRANCE (Uniunea librarilor din Franța)

40 rue Grégoire-de-Tours, 75006 Paris
Tel. : 01 43 29 88 79
Grupează zece organizații de librari specializați în serviciul de carte şi de librărie. Un document editat de această Uniune oferă coordonatele fiecăreia şi le defineşte caracteristicile şi obiectivele.

UNION INTERNATIONALE DES ÉDITEURS *vezi* UIE

UNIVERSITÉ D'AIX-EN-PROVENCE (Universitatea Aix-en-Provence)

Département Information-Communication, Métiers du livre (Secția de informație-comunicare, Meserii legate de carte)
8–10 rue des Allumettes
13098 Aix-en-Provence

Inaugurată în 1996, un an special de instruire în meseriile legate de carte este destinat studenților Bac+2 și celor care au o experiență profesională de 5 ani în bibliotecă, editură sau librărie. 900 de ore de curs sînt oferite unui număr de aproximativ 20 de studenți.

UNIVERSITÉ PARIS-NORD (XIII) (Universitatea Paris-Nord (XIII))

UFR* des Sciences de la communication (UFR în științele comunicării)
Avenue Jean-Baptiste-Clément, 93430 Villetaneuse
Tel. : 01 49 40 00 00
Pregătește pentru DESS în editare (candidați titulari ai unei diplome de ciclul doi al învățămîntului superior). Selecție pe bază de dosar, probă scrisă și interviu. Durata : un an (cursuri, lucrări dirijate, stagii). Principala filieră universitară a secretarilor de ediție, a asistenților de ediție, a colaboratorilor serviciului de cedare/ obținere drepturi și ai serviciului de presă.
Pregătește și pentru IUP Promovare și comercializare a produselor de editare, în cadrul Institutului universitar profesionalizat. Selecția studenților la sfîrșitul primului an de DEUG**.
Vezi IUT.

UNIVERSITATÉ DE LA SORBONNE NOUVELLE (PARIS III-CENSIER)
(Universitatea Sorbona Nouă (Paris III-Censier))

13 rue de Santeuil, 75005 Paris
Tel. : 01 45 87 42 48
Pregătește pentru DESS în litere aplicate la tehnicile editoriale și la redactarea profesională. Selecție pe bază de dosar, probă scrisă și interviu al candidaților titulari ai unei diplome de ciclul doi, ai unei școli de ingineri sau de comerț. Durata : un an, 300 ore de curs, 400 ore de stagiu. Aproximativ 20 de absolvenți în fiecare an.

* UFR – Unité de formation et de recherche (Unitate de instruire și de cercetare) – n. trad.
** DEUG – Diplôme d'études universitaires générales (Diplomă de studii universitare generale) – n. trad.

Principalele periodice de specialitate

FRANȚA

LIVRES HEBDO 35, rue Grégoire-de-Tours, 75006 Paris
LIVRES DE FRANCE 35, rue Grégoire-de-Tours, 75006 Paris
CAHIERS DE L'ÉCONOMIE DU LIVRE, 35, rue Grégoire-de-Tours, 75006 Paris
BULLETIN CRITIQUE DU LIVRE FRANÇAIS, 12, rue Pierre-et-Marie-Curie, 75005 Paris
BULLETIN DU DROIT D'AUTEUR, Unesco, 7, place dc Fontenoy, 75007 Paris
REVUE INTERNATIONALE DU DROIT D'AUTEUR, 225, av. Charles-de-Gaulle, 92200 Neuilly Cedex
CARACTÈRE, 26, rue Oradour-sur-Glane, 75015 Paris
COMMUNICATION ET LANGAGES 1, rue du Départ, 75014 Paris
ARTS & MÉTIERS DU LIVRE 31, place Saint-Ferdinand, 75017 Paris
BULLETIN DU BIBLIOPHILE 35, rue Grégoire-de-Tours, 75006 Paris
LA LETTRE DE L'IMEC et IN-OCTAVO 25, rue de Lille, 75007 Paris
LA REVUE DES REVUES, Imec, 25, rue dc Lille 75007 Paris

Informatică editorială/multimedia :

SYM MAC, 1, rue du Colonel-Pierrc-Avia, 75015 Paris
MACWORLD, Le Lafayette, 92051 Paris-La Défense 5

GERMANIA

BÖRSENBLATT Grosser Hirschgraben 17/21, 60311 Frankfurt-am-Main.

SPANIA

DELIBROS Goya 115, 1°, 28009 Madrid

STATELE UNITE

PUBLISHERS WEEKLY 249 West 17th Street, 6th floor, New York NY 10011
AMERICAN PRINTER, 20 N. Wacker Drive, Chicago, IL 60 606-3298
COMPUTER PUBLISHING MAGAZINE, 513 Wilshire Bld., Suite 344, Santa-Monica, CA 90401
U &l.c. International Typeface Corporation, 866 Second Avenue, New York 10017

MAREA BRITANIE

BOOKSELLER 12 Dyott Street, London WC 1A IDF
LOGOS 5 Beechwood Drive, Marlow, Buckinghamshire, SL72DH

ITALIA

GIORNALE DELLA LIBRERIA Via delle Erbe 2, 20121 Milano

Indexul

Codului proprietății intelectuale

Index general

Prin acest index, care trimite la articolele din legile franceze, am uşurat accesul cititorului la cuvintele cheie ale
Codului proprietăţii intelectuale,
lucrare absolut necesară oricărui responsabil de editură.

Reamintim că această publicaţie este permanent adusă la zi de Minitel : 3616 Joel.
Ea înlocuieşte *Codul proprietăţii literare şi artistice,*
aflat în uz timp de trei decenii.

Index al cuvintelor cheie

din

Codul proprietății intelectuale

A

Abuz notoriu (folosirea/nefolosirea dreptului de a face cunoscut) L. 121-3

– folosirea/nefolosirea dreptului de exploatare) L. 122-8

Achiziționare de către autor a exemplarelor rămase în stoc L. 132-11

Acte civile (contracte încheiate de societățile de autori) L. 321-2

Activitate urmărită (redresare și lichidare judiciară) L. 132-15

Adaptare L. 112-2 122-4 (ilicită)

– audiovizuală (autor al -) L. 113-7

– (cesiuni având ca obiect drepturile de autor al -) L. 131-3

Administrator (producție audiovizuală) L. 132-30

– constituit sechestru (sechestru-contrafacere) L. 332-2

Adnotări L. 132-6

Adunări politice, administrative, judiciare, academice (discursuri) L. 122-5

Afișare a sentinței de pronunțare a condamnării L. 335-6

Agenții de presă (opere publicate de -) L. 132-6

Ajutor acordat creației (acțiuni de -) L. 321-9

Alocuțiuni (opere protejate) L. 112-2

Amendă (pentru contrafacere) L. 335-2, -4, -8, -9

Analize (justificate prin caracterul critic etc.) L. 132-6

Anonime (durata de protecție a operelor -) L. 123-3

Angajați (soft creat de -) L. 113-9

Antologii L. 112-2

Anuități forfetare pentru durate ce urmează a fi determinate (drepturi) L. 131-4

Apărare a drepturilor (societăți civile) L. 321-1

– a intereselor (proceduri și sancțiuni) L. 331-1

– specialitate (organisme de -) L. 331-1

Aport în societate (a transmite pe calca -) L. 132-16
Aranjament(e) L. 112-2 (ilicit) L. 122-4
Arhitectură (opere de -) L. 112-2, L. 122-3
Articole (adunate în culegere) L. 121-8
Artiști interpreți (drepturi ale -) L. 212-1 la 10, L. 214-1, L. 321-1, -8, -10
– reproducere (fără autorizare -) L. 335-4
Arte aplicate (opere protejate de -) L. 112-2
Arte grafice/plastice (orice procedeu de -) L. 122-3
Asociații de interes general L. 321-8
Asociați (societăți de percepere/de repartizare a drepturilor) L. 321-1, -4, -6
Atingeri (apărare împotriva oricăror -) L. 111-4, L. 132-8
Atribuirea de bunuri a- L. 132-16
AUDIOVIZUAL (cesiune/lichidare a firmei -) L. 132-30
– (fiecare dintre autorii operei -) L. 132-29, -30
– (contract de producție -) L. 132-23 la 30
– (opera – e socotită terminată) L. 121-5
– (operă -) L. 112-2, L. 113-7, L. 132-23 la 30 *cf.* producție audiovizuală
– (refuz de a-și finaliza contribuția la operă -) L. 121-6
– (transferarea operei- pe un alt suport) L. 121-5
AUTOR(I) (la cererea oricărui - al unei opere protejate (sechestru-contrafacere) L. 332-1
– (consimțământul personal și dat în scris de către -) L. 132-7
– (neachitarea remunerării datorate -) L. 335-4
– (-ul) va putea pretinde situația numărului de exemplare fabricate/vîndute L. 132-13
– (-ul unei opere de creație intelectuală se bucură de creația sa) L. 132-8
(-ul trebuie să-i garanteze editorului folosirea exclusivă/netulburată a dreptului cedat) L. 132-8
– (-ul trebuie să-l pună pe editor în situația de a fabrica/difuza) L. 132-9
– (-ul se bucură de dreptul de a-i fi respectat numele etc.) L. 121-1
– (-ul se bucură pe tot timpul vieții de dreptul de a-și exploata opera) L. 123-1
– (-ul nu poate interzice) L. 122-5
– (producție audiovizuală) L. 132-24 la 30
– (calitatea de -) L. 113-1, L. 121-1
– decedat (reprezentanți ai -) L. 121-1 la 3, L. 122-9, L. 123-1, -6, -t *cf.* deces al autorului
– dramatic (contract de reprezentare) L. 132-19
– în stare de incapacitate legală L. 132-7
– (repertoriu complet de -) (societăți de percepere) L. 321-7
– au fost făcute cunoscute (opere anonime/pseudonime ; autori) L. 123-3
Autorizare(i) (scrisă) a autorului L. 132-11, L. 132-16
– gratuități de execuție L. 131-2
– dobînditorul dreptului L. 122-4, L. 132-7 la -10, L. 131-7, L. 332-1, L. 333-2
– deținătorul dreptului L. 122-4, L. 123-1, -4, -11, L. 132-1, -7, -17, -18, L. 332-1
– (fără - cunoscuți) L. 122-9

B

Baza de calcul la participarea proporțională L. 131-4
Beneficiul(iile) contractului de editare (editorul nu poate transmite beneficiul) L. 132-16
– (împărțirea -) (contractul pe din două) L. 132-3
Beneficiar al cesiunii audiovizuale L. 131-1
Broșuri (opere de creație intelectuală) L. 112-2

C

Cablu *cf.* distribuire prin cablu
Calitate (autor ; dreptul la respectul calității sale) L. 132-15, L. 121-1
Caracter original (operă/titlu) L. 112-4
Caricatură L. 122-5
Caz fortuit (exemplare distruse datorită unui -) L. 132-13
Cauțiune corectă (sechestru-contrafacere) L. 332-1

Cărți (operc de creație intelectuală) L. 112-2
-- de rugăciune L. 132-6
Centrul național al cinematografiei L. 331-2, -3
Cerc de familie (reprezentații într-un -) L. 122-5
Ceremonii oficiale (difuzare de discursuri) L. 122-5
Cereri de livrări nesatisfăcute L. 132-17
CESIUNE(I) (nu va fi considerată, în nici un caz, ca o cesiune) L. 132-16
– (operă audiovizuală) L. 131-3, L. 132-30
– de drepturi (străinătate) L. 132-6
– de întreprindere (producție audiovizuală) L. 132-30
– a firmei de editare L. 132-15
– globală a operelor viitoare L. 131-1
– parțială de drepturi L. 131-4, -7
– sub o formă imprevizibilă, neprevăzută L. 131-6
– totală de drepturi L. 131-4
Cinci lucrări noi (drept de preemțiune) L. 132-4
Cinci ani (drept de preemțiune) L. 132-4
Cinematografică (înregistrare) L. 122-3
Circ (numere de -) L. 112-2
Citat(e) în primele două săptămîni de la înregistrare (soft), L. 332-4
- (scurte -) L. 122-5
Coautori (operă audiovizuală) L. 113-7. L. 121-5, L. 132-60
(operă dc colaborare) L. 113-3
Colaborarc (durata de protcc̦ie a operei de -) L. 123-2, -3
Colaboratori (ultimul în viață dintre -) L. 123-2
Colectivă (operă -) L. 113-2, -5
Comisar la conturi (societăți de percepere a drepturilor) L. 321-4 la 6
– de poliție L. 332-1, -4
Compozită (operă -) L. 113-2, -4
Compozitori (societăți de percepere și de repartizare a drepturilor) L. 321-7
Compoziții muzicale L. 112-2, L. 123-1, -3, -4
– (autor de -) L. 113-7, L. 132-24
Comun acord (al coautorilor) L. 113-3
Comune (serbări locale/publice, reducere a redevențclor) L. 132-21
COMUNICARE (fără autorizare) L. 335-4
– audiovizuală (drepturi ale firmelor de -) L. 216-1
– către public (reprezentanții), L. 132-19, L. 335-4
– a operei în public L. 122-2
– a unei opere audiovizuale (remunerare) L. 132-25
Concepția autorului (opera creată din -) L. 111-2
Conducere (operă colectivă) L. 113-2
Conferințe (opere de concepție intelectuală) L. 112-2
Confiscărea în întregime sau în parte a încasărilor L. 335-6
Confuzie (titlu/condiții susceptibile a crea o -) L. 112-4
Consignație (primirea unei sume în-, garanție pentru daune-interese) L. 332-2
Consiliu de administrație (societăți de percepere a drepturilor de autor) L. 321-5, -6
– de Stat (proceduri și sancțiuni) L. 331-2
Consimțămîntul autorului sau al deținătorilor dreptului (fără -) L. 122-4
Constatările reprezentanților oficiali (proceduri și sancțiuni) L. 331-2
– dc infracțiuni (proceduri și sancțiuni) L. 335-1
Contestații (proceduri și sancțiuni) L. 331-1
Conturi (justificări/exactitatea -) L. 132-14
CONTRACT(E) pc durată determinată L. 132-11 L
– încheiat de societățile civile de autori L. 321-2
– de editare Cap. II, secțiunea I, L. 131-2, L. 132-1 (definiția -) L. 132-10
– de editare expiră L. 132-17 *cf.* reziliere
– de închiriere L. 111-1, L. 132-6
– de căsătorie L. 121-9
– de producție audiovizuală L. 131-2, -3, L. 132-23, -24, -30
– de reprezentare L. 131-2, L. 132-18, -19

- de serviciu L. 111-1, L. 132-6
- (dispoziții speciale la anumite -) Titlu III, Cap. II, secțiunea I
- numit în regia autorului L. 132-2
- numit pe din două L. 132-2
- (drepturi de adaptare audiovizuală) L. 131-3
- în anuități forfetare L. 131-4
- general de reprezentare (numit -) L. 132-18
- generale de interes comun (societăți de prcepere a drepturilor) L. 321-10

Contribuție personală (opera audiovizuală) L. 132-29
- (genuri diferite/operă colectivă) L. 113-3
- (- se bazează) (operă colectivă) L. 113-2

Convenții internaționale L. 111-4
- încheiate cu terți (societăți de percepere) L. 321-12

Copie (pentru uzul privat al copistului) L. 122-5
- de salvare (a unui soft) L. 122-6
- a contractelor (producție audiovizuală) L. 132-28
- privată L. 311-1 la -8

Copii minori luați în calitatea lor de dobînditori ai dreptului L. 333-2
Coproducție (operă audiovizuală) L. 132-30
Coregrafice (opere) L. 112-2
Creanțe (dispozițiile din Codul civil referitoare la -) L. 333-4
Creație L. 111-1
Crochiu L. 112-2
Culegere(i) de opere diverse L. 112-2
- periodice (opere publicate în -) L. 121-8, L. 132-6
- (a reuni în -) L. 121-8

Cumpărător (al unei producții audiovizuale) L. 132-30
Cuvinte (compoziții muzicale cu sau fără cuvinte) L. 112-2, L. 113-7, L. 123-1, -3, -4, L. 132-24

D

Data de publicare L. 123-3
- tirajelor L. 132-13

Daune interese (garantarea de -) L. 332-2
Debitor (producție audiovizuală) L. 132-30
Deces (al autorului) L. 123-1, L. 123-7 la 10
Delict (de falsificare) L. 335-2
Depozit legal (proba prin -) L. 123-3
Descendenți L. 121-3, *cf.* moștenitori, deținătorii dreptului
Desen (opere de -) L. 112-2, L. 122-3
Despăgubire (contrafacere) L. 335-7
Destinație (a operei) L. 112-1
- (a drepturilor cedate) L. 131-3

Deținătorul dreptului L. 122-4, 123-1, -4, -11, L. 132-1, -7, -17, -18, L. 332-1
- (nu sînt deținători ai dreptului cunoscuți) L. 122-9

Distrugere totală a exemplarelor L. 132-17
Difuzare (asigurarea -) L. 132-1
- comercială L. 132-12
- ilicită L. 332-1

Discurs L. 122-5
- (adunarea - într-o culegere) L. 121-8

Dispoziții penale L. 335-1 +
- speciale pentru anumite contracte Titlul III, Cap. II, secțiunea I

Distribuire prin cablu L. 132-20 *cf.* satelit
Distribuitor (producție audiovizuală) L. 132-25
Dizolvarea unei societăți de percepere a drepturilor L. 321-11
Dobînditorul dreptului L. 122-4, L. 123-7 la 10, L. 131-7, L. 332-1, L. 132-4
Domeniu de exploatare a drepturilor cedate L. 131-3
Donatari ai universalității bunurilor viitoare L. 121-2 (operă postumă)
Dramatico-muzicale/dramatice (opere -) L. 112-2
DREPT/DREPTURI
Drept(uri) legat de persoană (autor) L. 121-1
- comun (proceduri și sancțiuni) L. 331-1
- al regimurilor matrimoniale L. 121-9
- de autor (natură/obiect al -) Cartea I, Titlu I, Cap. I
- de exploatare L. 122-1, L. 123-1, L. 131-6
- de a face cunoscut L. 111-2, L. 121-3

- de preemțiune (operă audiovizuală), L. 132-30
- de preemțiune a autorului asupra exemplarelor fabricate L. 132-15
- de preferință L. 132-4
- de reprezentare L. 122-1, -2, -7
- de reproducere L. 122-1, -7
- prin reprografie L. 122-10
- la cota-parte din beneficii L. 122-8, L. 123-7, 334-1
- distinct din ansamblul realizat (operă colectivă) L. 113-2
- exclusiv de exploatare (autorul se bucură de -) L. 123-1
- perpetuu, inalienabil și imprescriptibil L. 121-1
- transmisibil (pe motiv de moarte) L. 121-1

Drepturi cedate (delimitate) L. 131-3
- (exploatare de -) L. 131-1 +
- de autor (reducere din totalul de -/asociații) L. 321-8
- de autor (societăți de percepere și de repartizare a -) L. 321-1 +
- de autor (transmitere a -) L. 131-3
- de autor (violare a -) L. 332-1 +
- ale artiștilor interpreți L. 212-1 + L. 214 +
- ale autorilor Cartea I, Titlul II
- firmelor de comunicare audiovizuală L. 216-1
  producătorilor de fonograme L. 213-1, L. 214 +
- ale producătorilor de videograme L. 215-1
- garantate de editor *cf.* minimum de garanții
- grafice (producție audiovizuală) L. 132-24 *cf.* opere grafice
- morale/drept moral Cartea I, Titlul II, Cap. I
- patrimoniale Cartea I, Titlul II, Cap. II
- prelungite *cf.* prelungire
- teatrale L. 132-24
- analoage L. 211-1 + L. 321-2

DURATA de protecție (autor/drept de exploatare) L. 123-1 la -11
- (în beneficiul deținătorilor dreptului) L. 123-1
- (la decesul autorului) L. 123-1
- (compoziții muzicale) L. 123-1, 123-3, -4
- (a drepturilor cedate) L. 131-3
- (opere anonime) L. 123-3
- (opere colective) L. 123-3
- (opere de colaborare) L. 123-2
- (opere postume) L. 123-4
- (opere pseudonime) L. 123-3
- prelungire a -) L. 123-8 la II

Durată determinată (drepturile cesionarului) L. 132-11
- a dreptului de exploatare *cf.* durata de protecție
- a dreptului din beneficii L. 123-7
- a dreptului exclusiv L. 123-1, -3, -4

E

Editor(ul -) este obligat să... L. 132-1 la 17 *cf.* contract (de editare)

Ediție(ii) (realizarea - într-un termen) L. 132-11
- de librărie L. 132-6
- de lux cu tiraj limitat L. 132-6
- populare ieftine L. 132-6

Educație populară (societăți de -) L. 132-21

Enciclopedii L. 132-6

Epuizare a operei L. 132-17

Epuizată (ediția e considerată -) L. 132-17

Exactitatea conturilor (justificări adecvate pentru stabilirea -) L. 132-14

Ex-asociați (atribuirea fondului unuia dintre -) L. 132-16

Executor(i) testamentar(i) (operă postumă) L. 121-1

Execuție lirică L. 122-2
- publice L. 132-21 *cf.* contract de reprezentație
- publice (întîrzierea sau suspendarea unor -) L. 332-1

Exemplare distruse L. 132-13
  în stoc L. 132-13
- ilicit folosite L. 332-1
- inutilizabile L. 132-13

– vîndute L. 132-13
Exercitarea exclusivă a dreptului cedat L. 132-8
Expert L. 132-11, -15, L. 132-30
– (Societăți de percepere și de repartizare a drepturilor) L. 321-6
– (softuri, sechestru-contrafacere) L. 332-4
Expirare a termenului (contract pe durată determinată) L. 132-11
– a dreptului exclusiv de exploatare (operă postumă) L. 121-2
Exploatare (mod de-, operă audiovizuală) L. 132-25, -28 la 30
– conform uzanțelor (operă audiovizuală) L. 132-27
– a drepturilor L. 131-1 la 131-8
– (participare proporțională la încasări) L. 131-4
– permanentă și continuă (să i se asigure operei o -) L. 132-12
Exportarea de lucrări contrafăcute L. 335-2, de fonograme, videograme L. 335-4
Exprimare *cf.* formă de exprimare

F

Fabricație normală L. 132-9
– (reluare a -) (sechestru-contrafacere) L. 332-2
– (a dispune -) L. 132-1, L. 132-9, L. 132-11
Falsificări (lucrări, desfacere, export, import) L. 335-2
Finalizare a fabricației (obiectivul editurii după -) L. 132-9
Fixarea materială a operei L. 122-3
– (fără autorizare) L. 335-4
Folosirea de către autor a dreptului de exploatare L. 123-1
Fond de comerț (editorul nu poate transmite independent de-) L. 132-16
Fonograme (drepturile producătorilor de-) L. 213-1, L, 214-1+L. 321-1
Forfetară (remunerație) L. 131-4, –5, L. 132-5, L. 132-6
Formă de exprimare L. 112-1
neprevizibilă/neprevăzută (drept de exploatare sub o -) L. 131-6
– (sub orice -) L. 132-4
Forță majoră (exemplare distruse prin -) L. 132-13
Fotografice (opere) L. 112-2, -3

G

Garanție de daune interese (consemnarea unei sume) L. 332-2
Gen(uri) diferite (operă audiovizuală) L. 132-29
– net determinate (drept de preemțiune) L. 132-4
– (operă de creație intelectuală) L. 112-1, L. 113-3
Grafice (arte -) (reproducere) L. 122-3
– (drepturi -) (audiovizual) L. 132-24
– (opere -) L. 112-2, L. 122-3

H

Hartă geografică L. 112-2

I

Identitate civilă (opere pseudonime/anonime) L. 133-6
Ilicit *cf.* reproducere ilicită
Ilustrații L. 132-6
– (opere cu -) L. 112-2
Importul de lucrări contrafăcute L. 335-2
– de fonograme/videograme L. 335-4
Imposibilitate fizică de a-și da consimțămîntul L. 132-7
– de ordin tehnic L. 132-9
Imprimare (reproducere prin -) L. 122-3
Inalienabil (drept -) L. 121-1
Indiviziune (capital comercial exploatat în -) L. 132-16
Informație de actualitate L. 122-5
Infracțiune (materialitatea oricărei -) L. 331-2
– (încasări obținute prin -) L. 335-6
(recidivă a -) L. 335-5

Inițiativa unei persoane fizice sau morale (la -) L. 113-2
Integritate (nici o atingere nu poate fi adusă - operelor) L. 111-4
Intelectual și moral (atribute de ordin -) L. 111-1
Interese materiale/morale (înstrăinare a fondurilor de comerț) L. 132-16
Intrare cu plată (manifestări ce nu prilejuiesc -) L. 321-8
Introduceri L. 132-6

Î

Închiderea firmei (sancțiuni riscate) L. 335-5
Inregistrare mecanică, cinematografică sau magnetică L. 122-3
Înstrăinarea capitalului comercial L. 132-16
Întinderea drepturilor cedate L. 131-13
Întreprinderi de comunicație audiovizuală L. 216-1, L. 335-4

J

Judecată de divorț L. 12-6, L. 333-2
Judecător (dacă editorul nu furnizează actele justificative, el va fi constrîns de către -) L. 132-14
Jurisdicție represivă (drept comun) L. 331-1
– de ordin judiciar L. 331-1
Justificări pentru stabilirea exactității conturilor L. 132-14

L

Legatar universal L. 121-2 (opera postum)
Lezare (prejudiciu datorat unei -) L. 131-5
Lezat (autor -) cf. lezare
Libertate privind operele viitoare L. 132-4
Librărie (ediție de -) L. 132-6
Lichidare (capital comercial) L. 132-16
– judiciară (producție audiovizuală) L. 132-30
– a firmelor L. 132-15
Licitație (procedura de -) (operă audiovizuală) L. 132-30
Lipsă de moștenitori (în caz de -) L. 121-3, L. 122-9 (drepturi patrimoniale)
Litografic (opere de -) L. 112-2
Loc (domeniu de exploatare a drepturilor cedate) L. 131-3
Lucrări plastice L. 112-2
– științifice și tehnice L. 132-6

M

Magnetică (înregistrare -) L. 122-3
Majori în curatelă (contracte încheiate de -) L. 132-7
Manifestări cu intrare fără plată L. 321-8
Marca autorului (pe fiecare exemplar să figureze -) L. 132-11
Mariaj L. 121-9 *cf.* regimuri matrimoniale, soți
– (nou -) L. 121-2, L. 132-6
Mărimea tirajelor L. 132-13
Materialitatea oricărei infracțiuni L. 331-2
Materii (alegerea și așezarea materiilor) L. 112-3
Matriță (a versiunii definitive – operă audiovizuală) L. 121-5
Mecanică (înregistrare -) L. 122-3
Mențiunare distinctă (a drepturilor cedate) L. 131-2
Merit (al operei) L. 112-1
Minimum de drepturi garantate de editor L. 132-10
Ministru însărcinat cu Cultura L. 121-3, L. 122-9, -10, L. 321-3, -11+L. 331-2
Minori *cf.* copii minori
– în curatelă (contracte încheiate de -) L. 132-7
Moarte (din cauză de -) L. 132-17
– a autorului (în caz de -) L. 121-1
– a ultimului în viață (operă de colaborare) L. 123-2
– pentru Franța (drepturi prelungite) L. 123-10
Mod de exploatare (producție audiovizuală) L. 132-25, -28
– reprezentație, reproducere) L. 122-7
– de exprimare (conform - prevăzute în contract) L. 132-11

- de probă din dreptul comun (data de publicare) L. 132-3
Modificare (operă audiovizuală) L. 121-5
- a operei L. 132-11
Monopol de exploatare (nici un -, antreprenor de spectacole) L. 132-19
Moștenitori (ai autorului) L. 121-1, -2 (operă postumă), L. 123-6 la 9
Mulaj (reproducere) L. 122-3

N

Neachitarea plăților datorate autorului (proceduri și sancțiuni) L. 335-4
Nerespectare a legilor și reglementărilor referitoare la proprietatea autorilor L. 335-2
Neterminată (operă -) L. 111-2, L. 132-17
Nouă ediție (termen) L. 132-11
Număr de exemplare fabricate/în stoc L. 132-13
- minimum de exemplare (contract de editare) L. 132-10
Nume (dreptul la respectarea -) L. 121-1
- (să apară pe fiecare exemplar numele autorului) L. 132-11
- (sub care e făcută cunoscută opera) L. 113-

O

Obiect al editării (într-o formă ce permite fabricarea) L. 132-9
Obiect material (achiziție/proprietate) L. 111-3
Ofițer de poliție judiciară L. 335-1
OPERA se referă și la Opere, protecție
anonimă L. 113-6
- audiovizuală L. 113-7, L. 121-5, L. 121-6, L. 132-23 la 30
- colectivă (definiție) L. 113-2, -4
- colectivă (drept distinct din ansamblul realizat) L. 113-2
- comună (exploatare a -) L. 113-3
- compozită (definiție) L. 113-2, -4
- de colaborare (definiție) L. 113-2, -3
- de creație intelectuală *cf.* opere de creație intelectuală
- (dreptul la respectarea -) L. 121-1
- neterminată (moartea autorului) L. 132-17
- (a nu se aduce - nici o modificare) L. 132-11
- originală (- audiovizuală) L. 113-7
- preexistentă L. 113-2, -4
- radiofonică L. 113-8
OPERE *cf.* gen
- de creație intelectuală L. 111-1, L. 112-1 la 4, L. 132-1
- de creație intelectuală în violarea drepturilor autorului L. 335-8
- făcute cunoscute pentru prima dată în Franța/ în străinătate L. 111-4
- viitoare (cesiunea globală a - este nulă) L. 131-1 (drept de preempțiune) L. 132-4
- grafice/plastice (vînzare de -) L. 122-8
- postume L. 121-2, -3
- protejate L. 112-1+
- pseudonime L. 113-6
- teledifuzate L. 122-2
Ordonanță emisă la cerere (sechestru-contrafacere) L. 332-1
Organisme de apărare profesională L. 331-3
- de interes general (drepturile de autor sînt vărsate la -) L. 111-4
- din străinătate (societăți de percepere a drepturilor) L. 321-10
- profesionale de autori L. 132-18, L. 331-2
Organizații reprezentînd beneficiari (copie privată) L. 311-5

P

Palier de resurse L. 333-3
Pantomime (opere de creație intelectuală) L. 112-2
Parodie L. 122-5
Partaj (ca urmare a -) (capital comercial) L. 132-16
Participarea fiecăruia dintre autori ține de genuri diferite L. 113-3
- proporțională cu încasările (cesiune) L. 131-4
- (societate în -) L. 132-3
Parte lezată (proceduri și sancțiuni) L. 331-1
Parțială (cesiune - de către autor a drepturilor sale) L. 131-4

Pastișă L. 122-5
Paternitate (nici o atingere nu poate fi adusă - operelor) L. 111-4
Patrimonial (atribute de ordin -) L. 111-1
Patrimoniale (drepturi -) L. 122-1 la 12
Percepere (societăți de - și de repartizare a drepturilor) L. 321-1 la 12
Perpetuu (drept moral) L. 121-1
Persoane morale răspunzătoare penal L. 335-8
Pictură (opere de -) L. 112-2
Pierderi în exploatare (împărțirea -) (cont pe din două) L. 132-3
Planuri L. 112-2, L. 122-3
Plastice (arte) L. 122
– (opere -) L. 122-8
– (lucrări -) (opere de creație intelectuală) L. 112-2
Plata redevențelor și remunerațiilor (cesiune) L. 131
Pledoarii (opere de creație intelectuală) L. 112-2
Poprire L. 333-1 la 4
Postume (protecția operelor -) L. 123-3, -4
Predici L. 112-2
Preemțiune (drept de - al autorului asupra exemplarelor) L. 132-15
Preexistentă (operă compozită -) L. 113-4, -7
Prefețe L. 132-6
Prejudiciu L. 335-7
– al autorului L. 131-5
Prelungire a drepturilor de protecție L. 123-8, L. 123-9 la 11
Preț de cumpărare (privind opera audiovizuală) L. 132-30
– de răscumpărare (de către autor a exemplarelor fabricate) L. 132-15
Prevedere insuficientă a produselor operei L. 131-5
Prezentare publică L. 122-2
Prezentări 132-6
Proceduri și sancțiuni L. 331-1
Proces verbal de sechestru L. 332-2
Procese verbale ale ofițerilor din poliția judiciară L. 331-2
Producător L. 121-5, L. 132-23 la 28, -30
– de fonograme (drepturi de -) L. 213-1, L. 321-1, -8, -10
– (reprod. fără autorizarea -) L. 335-4
Producători de videograme (drepturi de -) L. 215-1, L. 321-10
– (reproducere fără autorizarea -) L. 335-4
Producție audiovizuală (contract de -) L. 132-23, -30
Protecție publică L. 122-2
Proprietatea autorilor (nerespectarea legilor și a regulilor referitoare la -) L. 335-2
– obiectul editării L. 132-9
– obiectul material L. 111-3
– imaterial L. 111-1, -3
Protecție eficace (un nu asigura o-) L. 111-4
Protejate (opere) L. 112-1
Pseudonim (durata de protecție a operelor sub -) L. 123-3
– (pe fiecare exemplar figurează - autorului) L. 132-11
– (opere sub -) L. 113-6, L. 123-3
Public (comunicarea operei către public) L. 122-2
Publicare (contract de editare ; asigurarea -) L. 132-1
– operei L. 132-17
– eșalonată a unei opere colective L. 123-3
– sentinței de plată cheltuielor a condamnatului L. 335-6
Publicitate (contract de comandă pentru -) L. 132-31 la 33
Punere la dispoziția publicului (fără autorizare) L. 335-4

R

Radiofonică (operă -) L. 113-8
Rambursare (drept de preemțiune) L. 132-4
Răscumpărare (preț de - a exemplarelor cu preț redus) L. 132-15
Realizarea ediției într-un termen L. 132-11
Realizarea operei L. 111-2
Realizator L. 113-7, L. 121-5
Recidivă a infracțiunilor L. 335-9

Recitare publică L. 122-2
Rectificare (drept de -) L. 121-4, L. 121-7 (soft)
Redevențe datorate sau achitate autorului (starea -) L. 131-8, L. 132-13
Redresare judiciară a editorului L. 132-15
– a producătorului L. 132-30
Reducere din totalul drepturilor L. 321-8
Reeditare (editorul n-a efectuat -) L. 132-17
Refuzul editorului (drept de preferință) L. 132-4
Regimuri matrimoniale L. 121-9, L. 123-6
Reluarea fabricației (sechestru, contrafacere) L. 332-2
Remunerare convenită (contract în regia autorului) L. 132-2
– a autorilor (producție audiovizuală) L. 132-25
– forfetară L. 131-4, L. 132-5, -6
– pentru copie privată L. 311-1 la 8 L. 321-9
– proporțională L. 131-3 L. 132-5
– proporțională (producție audiovizuală) L. 132-25
Reparație (ținerea -, înstrăinarea capitalului comercial) L. 132-16
Repertoriu (exploatarea - lor) (societăți de percepere) L. 132-18, L. 321-2, -3
– complet al autorilor (societăți de percepere) L. 321-7
Reprezentanții autorului decedat L. 121-3, L. 122-9
Reprezentație L. 122-2, -4, L. 122-7, L. 132-18 la 21
dramatico-muzicală/dramatică L. 122-2
ilicită L. 122-4, L. 332-1
publică (a întîrzia sau a suspenda -) L. 332-1
– privată și gratuită L. 122-5
Reproducere (i) (pentru uzul privat al copistului) L. 122-5
ilicită L. 122-4
– ilicită (de fonograme, videograme) L. 335-1
– integrală sau parțială L. 122-4
Reprografie (drept de reproducere prin -) L. 122-10 la 12
Retragere (drept de -) L. 121-4, L. 121-7 (soft)
Rețetă (situația -) (producție audiovizuală) L. 132-28
Reuniuni publice de ordin politic (discursuri) L. 122-5
Revista presei L. 122-5
Revizuirea condițiilor cesiunii (drepturi, prelungiri) L. 123-11
Rezilierea contractului L. 132-15, L. 132-16, -17
– de producție audiovizuală L. 132-30
Rugăciune (cărți de -) (remunerație forfetară) L. 132-6

S

Sancțiuni (proceduri și -) L. 331-1
Satelit (emitere a unei opere către un -) L. 122-3, 132-20
Scenariu (autor al -) L. 113-7
Scrieri literare, artistice sau științifice L. 112-2
Sculptură (opere de -) L. 112-2
Sechestru L. 332-1 la 4, L. 335-2
– al exemplarelor L. 332-1
– al fonogramelor, videogramelor L. 335-1
– al încasărilor L. 332-1, L. 333-1
– (sume -, plata către autor) L. 333-1
Sechestru-contrafacere (de soft) L. 332-4
– proces verbal/ridicarea sechestrului) L. 332-2, -3
Sechestru - descriere a softului falsificat L. 332-4
Secvențe animate de imagini L. 112-2
Situația încasărilor (producție audiovizuală) L. 132-28
Serbări locale și publice L. 132-21
Societate în participare L. 132-3
Societăți civile (societăți de percepere a drepturilor) L. 321-1 la 14
– de educație populară (reducere a redevențelor) L. 132-21
– de percepere și de repartiție a drepturilor L. 321-1 la 14
Sold (vînzare în - a exemplarelor fabricate) L. 132-15
Soft L. 112-2 (operă de creație intelectuală)

(adaptare a -) L. 121-7
- (autori de -) L. 111-5
- (contract de amanetare a drepturilor de exploatare) L. 132-34
- (copie ilicită/de salvare) L. 122-5, -6
- (drept de exploatare a -) L. 122-6, 131-4
- (drepturi patrimoniale ale angajaților/utilizatorilor) L. 113-9
- (opunere la modificarea -) L. 121-7
- (sechestru-contrafacere) L. 332-4
- (sancțiuni în caz de contrafacere) L. 122-6

Somație L. 132-11
- (reziliere în urma - autorului) L. 132-17

Soț (autor/soț căruia i-au fost transmise drepturile) L. 121-9
Soț supraviețuitor L. 121-2 (operă postumă) L. 123-6, -7
Spectacole (antreprenor de -) L. 132-18 la 21
Statute și regulamente ale societăților de percepere a drepturilor L. 321-3
Stoc L. 132-11, L. 132-13
Străinătate (firmă stabilită în -) (cesiune de drepturi) L. 132-6
Succesiune (a autorului) L. 121-2, L. 132-6
Sumă neachitată autorului L. 335-4
Suspendarea fabricației (reproducere ilicită) L. 332-1

T

Tarife în scădere (producție audiovizuală) L. 132-25
Teatrale (drepturi -) L. 132-24
Tehnice (lucrări -) L. 132-6
Telecomunicație (procedeu de -) L. 122-2
Teledifuzare (autorizație de -) L. 132-20
Teledifuziune L. 122-2
Telegrame (contract încheiat prin schimb de -) L. 131-3
Terț (exercitare conferită unui -) (drept moral) L. 121-1
Testamentare (dispoziții -) L. 113-6, L. 121-1
Text vorbit (autorul -) L. 113-7
Tiraj(e) (dată/mărimea -) L. 132-13
- limitat (ediție de lux a -) L. 132-6

Titlul unei opere de creație intelectuală L. 112-4
Traducător L. 132-6
Traducere(i) L. 112-2, L. 122-4 (ilicită), L. 132-6
Transfer (operă audiovizuală) L. 121-5
Transformare L. 112-2, L. 122-4 (ilicită)
Transmiterea beneficiului contractului de editare (editorul nu poate - fără...) L. 132-16
Transmisibil din cauză de moarte (drept -) L. 121-1
Transmisie dintr-un loc public (operă teledifuzată) L. 122-2
Tribunal Suprem L. 111-3, L. 122-9, L. 321-3, L. 321-11, L. 332-1
Tribunale competente (proceduri și sancțiuni) L. 331-1, L. 335-5
Tipografice (opere -) L. 112-2

U

Utilizare colectivă (copie nedestinată unei -) L. 122-5
Utilizatori de fonograme/videograme L. 321-10
Uzanțele profesiunii L. 132-11, -12
Uzufruct (drepturi de -) L. 123-6, -7

V

Vacanță (în caz de -) (drepturi de exploatare) L. 121-3, L. 122-9
Validitate a drepturilor exclusive (acordate de un autor dramatic) L. 132-19
Versiune definitivă (operă audiovizuală) L. 121-5
Victimă (despăgubire pentru prejudiciu) L. 335-7
Videograme (drepturi ale producătorilor de -) L. 215-1, L. 321-1
- (sechestrare a -) L. 335-1
- (utilizatori de -) L. 321-10

Violarea legii (societăți de percepere și de repartizare a drepturilor) L. 321-11
- a drepturilor de autor *cf.* proceduri și sancțiuni, sechestru-contrafacere

Index general

• Mulți termeni care se referă la proprietatea intelectuală – și în special la dreptul de autor – sînt cuprinși în precedentul *Index al Codului proprietății intelectuale.*

A

ΛΟ 320, 322
Λ4 320, 335
ΛΛΛ 68
ΛΒΛ 209, 536, 542
abatere de la text 56 și → drept la respectarea operei
ΛBELF (ΛDEB) 569, 570
ΛBF 569
absorbție (a hîrtiei) 327, 363, 372 și → hîrtie absorbantă
acceptare (la -) 76, 82 și → contracte, opțiune/acceptarea opțiunii
achiziționarea manuscrisului/textului → manuscris (achiziționarea -)
achiziționarea de drepturi → cesiuni de drepturi
acidă (hîrtie -) 316, 327
gravură în cupru 367
acoperire cu oțel (gravură) 367
acord → autorizare
Acordul de la Florența 44
acorduri internaționale privind drepturile de autor → convenții internaționale
acquiring editor 229
acquisitions editor 229
actualitate (cărți de -) 53, 79, 181, 202 și → *instant books*
actualizare 26, 111, 185, 188, 189, 365
Actul de la Paris → Revizuirile de la Paris
acționare pentru concurență neloială → concurență neloială
ΛDAGP 243, 247, 455, 474–476, 508, 571 și → Societatea de percepere și de repartizare a drepturilor artiștilor
adaptare 42, 56, 63, 509 (coeditare) 525 (costuri/coeditare), și → novelizare, reprezentare, reproducere
– audiovizuală 60, 64–65, 96 (contract de -) 106–108
– audiovizuală (drept de -)→ drept(uri) de exploatare directă/de un terț
– (autor -) 55
– (drept de exploatare directă de către editor/adaptare grafică și alta decît grafică) 80–81
– (drepturi de autor pentru exploatările directe de către editor/adaptare grafică și alta decît grafică) 86–87
– (drepturi de autor pentru exploatările de către un terț/adaptare grafică și alta decît grafică) 88
– (Revizuirile de la Paris) 46–50

addenda/addendum 365, 368, 441
ADEB 570
ADELC 570
ADELF 570
adeziv de topire 372
Admical 201
admitere temporară 317
adnotări 15, 18
Adobe 341
Adobe Acrobat 489
Adobe Type Library 336
adunarea fasciculelor (broşare/legare) 371, 372, 373
aerograf (ilustrare cu -) 236, 346, 479
afişaj/afişe 159–160
AFNOR 318, 328
agende 209
agent artistic 274
– literar → agenţie literară
Agenţie
– bibliografică naţională 159 şi → depozit legal
– cle drepturi pentru limba engleză → Biroul cărţii franceze
– de ilustraţii 274
– francofonă pentru numerotarea internaţională a cărţii 161
– literară 17, 60, 272–274, 500
– fotografică 202, 234, 238, 274–276, 459–473
AGESSA 70, 571
AIDA-CALCRE 66, 574
air way-bill 379
ajutor acordat editării/autorilor 175, 178, 201, 209, 216, 576 şi → sponsorizare, subvenţii
ajutoare acordate traducerii 576, 581
arie lingvistică 499, 501, 528 şi → contracte
ALA 536, 542
albitura clin jurul ilustraţiei 338, 484
– clc letrină 412
albume în relief 541
– ieftine pentru copii (drepturi de autor forfetare pentru -) 58
– foto → fotografice (cărţi/albume)
– pentru tineret → tineret
alfabetizare 28, 544
ALIFRA 571
alineat 411, 434, 445
aliniat la stînga/la dreapta
aliniată (culegere -) 400, 434, 445
alocuţiune 42
ALSJ 571
ambalare
American Bookseller Association (ABA) 209, 536, 542
American Librarian Association (ALA) 536, 542
American Printer 592
American Standard Code for Information Interchange → ASCII
analfabetism 497, 544
angrosişti 25
Annuaire de la presse, de la publicité et de la communication 26
anonimă (operă -) 63, 457
anterioritatea titlului 424–425
anticopiativ 363
anticva 402, 408
antisemitism 158, 188
antologii 42, 55, 63, 173
anuar 195, 200
apocrif 64
apologie a crimelor de război/împotriva umanităţii 158
Apostrophes 267
aranjamente ale operelor 42, 55
arbitraj şi → conciliere
– (între editorii unui grup sau ai unei edituri mari) 32, 257–258
– (reglementare internaţională) 520
– (contract pentru drepturi de publicare în limbă străină 506, de coeditare 520)
Arches (hîrtie) 324, 479
arhitecţi/arhitectură 42, 56, 277, 456, 474
arhive (autori/editori/artişti) → IMEC
– fotografice → iconografic (fond -)
Argus de la presse 266
artă (cărţi de -) 53, 200–202, 358 Revizuirile de la Paris 48

– (multimedia) 562
art director 235, 421
arte aplicate/grafice/plastice 42, 43, 46
articole de enciclopedii 63
articole de presă 181
artistic (director -) 185, 230–233, 237, 417
– (responsabil -) 419
artişti (drepturi ale -) 41–56 şi → opere de artă preexistente (drepturi de reproducere ale -), ADAGP, SACD, SACEM, SCAM
artişti-interpreţi 50, 52
Arts et métiers du livre 591
arts et métiers graphiques 422
asamblarea fotografiilor (copertă, drepturi) 468
ASCII (cod/normă -) 334
ASELF 571
ASFODEL 572
ASFORED 224, 234, 270, 272, 313, 572, 578
asigurări 379, 454 şi → contract de coeditare
asimetrie 398
Asociaţie
– de informare şi apărare a autorilor → AIDA-CALCRE
– a ataşaţilor de presă din editare 573
– a autorilor auto-editaţi (AAA) 68
– a bibliotecarilor francezi (ABF) 569
– a scriitorilor de limbă franceză (ADELF) 570
– a editorilor belgieni (ADEB) 570
a editorilor belgieni de limbă franceză (ABELF/ADEB) 569
– a librarilor din Franţa (ALIFRA) 571
– a librarilor specializaţi în carte pentru tineret (ALSJ) 571
– a micilor editori francofoni 573
– a traducătorilor de literatură din Franţa (ATLF) 574
– în participare → contracte pe din două, de coproducţie
– franceză de standardizare → AFNOR
– naţională a editorilor de cărţi (Québec) 573
naţională de instruire şi perfecţionare în meseriile legate de editare → ASFORED
– naţională de instruire şi perfecţionare pentru librărie şi papetărie (ASFODEL)
– pentru gestionarea Asigurărilor sociale ale autorilor → Agessa
– pentru dezvoltarea librăriei de creaţie (ADELC) 570
– pentru mecenatul industrial şi comercial (Admical) 201
– elveţiană a editorilor de limbă franceză (ASELF) 571
Assises de la traduction littéraire (Arles) 208
aşezarea paginilor (plan/schemă de -) 353–354 → montajul filmelor 370, 489, 490
– în aripi de moară 353
– în jumătăţi de coală 353
– în coli 353
– de la cap la coadă 355
aşternut 352, 363
ataşat de presă 26, 265–268
atingere la imagine 455
– la (intimitatea) vieţii private 157, 455
– la onoare, la respect 214
– la dreptul de autor 150–155
atlas 53, 180, 186–187, 507
ATLF 574
auctions 501
audiovizual
– (adaptare -) 79, 97, 127
– (contract de cesiune de drepturi pentru adaptare -) 106–108
– (opere -) 42, 52, 56, 60, 64–65, 159
audit → consultant
autobiografie 156
autofinanţare 29
autonomie editorială a departamentelor/filialelor 252–258
autor (asimilarea autorului străin la autorul naţional) 44
– (alegerea ilustraţiei de către -) 452
– compozitor → muzicale (opere)
– /editor (relaţia -) 27, 28, 57, 69–74, 217
– mort pentru Franţa 61
– (căutarea de -) 16–17, 229
– autor-editor 68–69, 173, 238
avans 57–58, 59, 76, 96, 99, 164, 168, 200
azuranţi optici (hîrtie) 327, 328

B

bandă magnetică 81
banderolare 305
banderolă publicitară 286
bară de control/bară Brunner 320, 349
bareme de drepturi de reproducere foto 453, 474
baze de date 240, 341, 557, 558
bănci de date 18, 22, 51, 340, 343, 556–557
bănci de imagini 51, 237, 239, 339, 351
bănci de informații 341, 566
BD → benzi desenate
benday 347, 478
benzi desenate 37, 54, 176, 199, 238, 486, 541
best-seller 31, 37, 69, 70, 164, 165, 172, 173, 177, 180, 188, 193, 199, 201, 204, 207, 217, 220, 250, 274, 300, 382, 496, 501–502, 507, 525
bibliofilie 21, 173, 210–211, 365–369
bibliografie 158, 163, 387, 440, 510
Biblionéf 311
Biblioteca Națională a Franței 158, 159, 234, 314, 574
bibliotecă/bibliotecar 18, 25, 151–155, 158, 161, 163, 574
biblioteci de gară/de aeroporturi 257
Bibliothèque bleue 190
bicromie 347
Biennale des illustrateurs (Bratislava) 541
Biennale du livre d'artiste 211
biguire 286, 372
biguri (legare) 373, 374, 375, 377, 494
bilingve (ediții) 174, 189, 204
bill of lading 381
biografii 156, 179
Biroul cărții franceze (New York) 580
blanc, cîmp, margine, spațiu 405–410
blind offer 182
bloc de carte 372
Booker Prize 164
Bookexpo 541
Bookmatic 357
Bookseller 591
Books Systems SHM 357
Börsenblatt 591
Bouillon de culture 268
Bradel (legare) 378
braille (ediție în -) 547
broșare 372
– cu/fără cusătură 19, 372, 374–375
broșate (cărți -) 281–282, 319
broșuri 158, 372
bromuri (probe text) 492
– (foto) 235, 339
bronz 375
buget estimativ 259, 260
buget de cercetare 286
Bulletin critique du livre français 591
Bulletin du bibliophile 591
Bulletin du droit d'auteur 591
bun
– de gravat 355
– de legat 378, 495
– de tipar 355
– pentru film 336
– pentru ozalid 355
bundle 564
Business Sotfware Alliance 51

C

© → copyright
CAF → CIF
caiete de vacanță 192, 243
Cahiers de l'économie du livre 192, 243
calandrare (hîrtie) 321, 323, 324
– (celofanare) 378
calibrare (legare) 373
Camera internațională de comerț 520
Cameron 319, 352, 357, 359
Campiello (premiul -) 164
Canson (hîrtie) 324
capitalband 373, 374, 495
caracter artistic și documentar (fotografii) 486
– original al operei 55
– titlului 424
Caractère 591
caricaturi/caricaturiști 56, 169, 237, 275, 486
cartă grafică 393–394

cartograf 238, 347
cartografie → hartă geografică
carton (hîrtic) 322, 325
– cretat 324
de cotor 373. 494
cartonare Bradel 377
– îmbrăcat în hîrtie 422
cartonate (cărți -) 85, 283 (deviz) 373 și → legare
casă de editură → editură
casetă 377
casetă audio 81
casetă tipografică 341, 379
casetă video → audiovizual
catalog
– de editor/de VPC 20, 25, 26, 92, 266
– de expoziții/de muzee 200, 201, 474
cărți
– vechi 321
– în relief *(pop-up)* 542
– casete 174
– (durata de viață a -) 31, 34, 316, 328, 384
– în consignație 24
– (digitizarea -) 567
– rare 361, 576
– frumoase 200–202
– în format de buzunar 19, 21, 23, 31, 35
legate 85
cărți (categorii de opere editate) 163–210
cărți-jocuri/cărți-obiecte ludice 198, 380
cărți poștale 158
căsătorie (nouă) 61
CCC → *Copyright Clearance Center*
CD-I 51, 236, 485, 557
CD-foto 212
CD-ROM 18, 51. 148, 150, 159, 185, 188, 194, 198, 212, 485
CD-ROM XA 559
CDD 163, 440
CDU 163
CELF 575
celofanare 324, 376, 377, 419
– mată 377
centrare 434
Centrul
– de productivitate a cărții (CPL) 577
– de export al cărții franceze (CELF) 575
– francez al copyright-ului (CFC) 575
– francez de exploatare a dreptului de copiere 575
– național de înregistrare a publicațiilor în serie (CNEPS) 160
– național al literelor (CNL) 575
– național al cinematografiei (CNC) 243, 277
– național al cărții (CNL) 575
cenzură 16, 39, 74, 156, 157, 365, 497
cerc de familie (reprezentații într-un -) 56
Cercle de la Librairie 575
cerere de deviz 279, 281, 283–285, 370
cerere de încheiere a contractului 76, 77–78
cerere de retur 384
cereri de ofertă 241, 293
cerneală (coeficient de transfer) 328
– (aplicarea -) 358, 363, 364
– de tipar 348, 357, 362, 380
– (penetrare excesivă a -) 362
– primară 348, 349
cesionar 499
cesiune 79, 82, 88, 96, 101, 103, 429, 547
– de filme 524, 535
– a operei 170
– globală o operelor viitoare 84
cesiune de drepturi (audiovizuale) 64
– (adaptare audiovizuală) 60, 64, 65, 106–108
– (club/VPC) 31, 60, 547–552
– (coeditare) 507
– (coproducție) 527
– (curtaj) 553
– (derivate și anexe) 60, 88
– (documente/fotografii) 467
– (durata) 459
– (editorului către un club) 60
– (ediției în limba franceză) 80
– (întinderea -) 60, 80, 97, 128, 138
– (străinătate/Franța) 227, 268
– (filme - coeditare) 524
– (filme - coproducție) 535
– (limba franceză) 80, 545
– (limbi străine) 503
– (packager) 139
– (ediție de buzunar) 207, 545

– (prejudiciu) 58
– (remunerație forfetară) 58
– (reprografie) 53
– (traducător) 127
– (traducere) 86–88, 501
CFC 51, 53, 153, 575
characters 542
check-lists
– coeditor 512
– coediție co-tipărită (fabricație) 521–523
– culegere (protocol de -) 436–438
– cont de exploatare estimativ 307–309
– contract (cerere de încheiere de -) 77
– de la manuscris la bunul de tipar 443–444
– corectură (semne de -) 445–446
– copertă/supracopertă 493
– deviz (cerere de -) lucrare cu text 281–282
lucrare ilustrată 283–284, 290–292
– deviz de editare/fabricație 296–298
– deviz de retipărire 386
– fișa cărții 427–428
– costuri fixe și variabile 294
– pagini liminare/finale 440–441
– hîrtie (comandă de -) 330
cicero 405
CIF 379
cifră de afaceri 27, 311
– brut/net 304
– a editării din Franța 31
cifre arabe/romane (coloncifră cu -) 440
cifre elzevir 440
– indice 414
cilindru (tipar adînc) 344–345
cine-romane 175
cinema (drepturi de adaptare pentru -) 271
– cărți (de/despre -) 174–176
citate (culegere de -) 288
citirea optică a caracterelor (OCR) 336, 349
cîmp → margine
cîrpe (hîrtie) 316, 324, 365
clape de copertă/de supracopertă 286, 372, 493, 494
clasice 203–206
Clasificare
– zecimală Dewey (CZD) 163, 440
– zecimală universală (CZU) 163
– Thibaudeau (tipografie) 400
– Rameau 440
– Vox/ATYPI 402
clauză de conștiință (jurnalistică/editare) 214
clișee din fotopolimeri 359
clișee de tipar înalt 344
clișeu cu raster 359, 361
– încadrat (în pătrat) 323, 346, 479
– color 364
– tăiat după contur 346
– duplex 346, 347, 507
– alb-negru 323
clișeu cu raster-liniar combinat 346, 479
cluburile de carte 25, 31, 176, 201, 205, 217, 231, 244, 245, 258, 366
– (cesiuni către -) 31, 60, 270, 547–552
– (termen de publicare prevăzut de lege) 550
– (graficieni ai -) 231, 401
– (tipărire de lucrări de către -) 551
– (preț de vînzare prin -) 550
Club de investiție media 564
CNC 243, 277, 278
CNEPS 160
CNL 575
coautori 62, 218
cod de bare 160, 493
cod de editor 382
cod de lucrare 285
Cod tipografic 432, 434, 435
codificare informatică 332
Codul proprietății intelectuale (CPI) 51–53, 150, 206, 247, 287, 474, 590–607
Codul proprietății literare și artistice 52
Codul de uzanțe
– *de literatură generală* 83
– *de packageri* 287
– *în materie de ilustrare fotografică* 234, 276, 455, 459–473
– *pentru traducerea unei opere de literatură generală* 124, 134, 574
coeditare 185, 186, 187, 198, 201, 202, 244, 507–520
– (cumpărători de drepturi) 23, 198, 508

(act adițional la contractul de fabricație în -) 521
– (cesiune de - către cluburile de carte) 552
– (cesiuni de filme/duplicate de ilustrații) 509, 524
(cesiune în - de către asociații dintr-o coproducție) 535, 538
– co-tipărită 212, 509
între editori de limbă franceză 507
– (definiție și caracteristici ale -) 508–509
– (drepturi fotografice) 467
– (economie a -) 510
în limbi străine 188, 200, 507-513
– (co-tipărire ulterioară) 509, 515
– (pro sau contra -) 524
– vîndută 23, 202, 270, 271
coeditor (costuri și obligații ale -) 512
coeficient de înmulțire 299, 310, 311
COFACE 49
coffee table books 202
Coforma 224
colaborare (opere de -) 62
colaboratori externi/independenți 34, 224, 450, 491
– interni 286
– specializați 279
colaționare (finisare) 371
– a corecturilor/a tiparelor de probă 443, 490
colectivă (operă -) 62–63, 67, 191, 286, 287
colecție 18–20, 25, 27, 33, 194, 195, 217
– (alegerea titlurilor de -) 423–424
– (depunerea titlului de -) 409
– (prima lucrare dintr-o -) 194–195, 301
– (retipărire) 387
colecționari 234, 456, 487
coli
– de tipar 364
coloncifră/numerotare 412, 432, 440
colontitlu 412–413, 432
colorist 486
Colorpress 345
colțuri (legare) 373
– rotunjite 373
comandată (operă/lucrare -) 18, 57–59, 71, 94, 163, 169–173, 182, 190, 192, 198–199, 244
comandă
– de ilustrații originale 233–238, 476, 477, 480, 484
– de hîrtie 328
– de fotografii 486
comercial/marketing (serviciu -) 23–27, 73, 194, 259–264, 496
– (director al -) 23, 219, 261–264
Comisia de conciliere (foto) 473
Comisii SNE 272, 586
– ale proprietății literare și artistice 52
– de supraveghere și control al publicațiilor pentru copii și tineret 158, 159
comitet de lectură 167, 208
Comitet pentru libertatea de publicare 16
Communication et langages 591
compensație de concediere 213, 214
competență (clauză atributivă de -) 533
compozită (operă -) 63
computer to plate (CTP) 355
Computer Publishing Magazine 592
concediere (Convenția colectivă) 213, 228
concepția autorului 55
concepție tipo/grafică 391–422
concesionar 503, 514
concurență
– neloială 151–152, 188, 424
– (a face -) 33, 182, 183, 185, 188, 191, 195, 204–205, 227
– internă (departamente/filiale) 256, 258
condensată (reproducere în ediție -) 63, 81
Conferința
– de la Nairobi 44
– de la Stockholm 47
– de la Washington 43
– a președinților SNE 586
– internațională a dreptului de autor 39–54, 205
– panamericană 44
conferință 42
conosament 380
consemnare a manuscrisului 166
consilieri științifici și tehnici 222, 287, 510
Consiliul permanent al scriitorilor (CPE) 78, 156, 576
consultant 247

cont
– pe din două (contract/ediție -) 66, 67, 508
– în regia autorului 62, 63, 68, 173, 174
– de exploatare estimativă 260, 285, 300–309, 385
contract de editare 57–61, 79–93
– (adaptare audiovizuală) 64, 106–108
– (anglo-saxon) 44, 271
– (cesiune de lucrare ilustrată) 514, 520
(cesiunea unui editor către un club) 552, 553
– (cesiunea traducerii unei opere de literatură generală) 124–134
– (cesiunea dreptului de publicare în limbă străină) 503
– (coeditare internațională de lucrări ilustrate) 514–520
– (coproducție internațională) 529–533
– (cerere de -) 77
– (coordonator de colecție) 109–120
– (coordonator de colecție-autor) 115
– în regia autorului 65–66
– pe din două 67
– (ilustrator) 140–145 scrisoare-contract 146–147
– (literatură generală) 79–93
– (multimedia) 148–149
– (operă anonimă) 63
– (operă colectivă) 62, 121–123
– (operă compozită) 63
– (operă de colaborare) 62
– (operă comandată) 94–105
– (operă postumă) 63
– (operă pseudonimă) 63
– (operă științifică, tehnică sau juridică) 94
– (packager) 136
– (publicare în limbă străină) 503
– (redactarea unei contribuții într-o operă colectivă) 121
– (traducător) 124
– (transferarea -) 75
contrafacere 51, 150–151, 160, 287, 385, 420
– (istoria -) 40
contribuție socială generalizată (CSG) 70
control
– (filme) 336, 340, 492, 512
– (ozalid) 492
– (calitatea tirajului) 494
controlor de gestiune 219, 258, 263
Convenție
– colectivă națională a editării 213, 214, 228, 233, 239, 272
– de la Berna 39, 41–46, 51
– de la Montevideo 44
– de la Roma 50
– de la Washington 44
– internaționale privind dreptul de autor 39, 54
– panamericane 43
– universală privind dreptul de autor 39, 41, 44–46, 50, 51
coordonator de colecție 15, 16, 69, 135, 223, 233
– literară 218–221, 226
copertă 26, 160, 289, 357, 373–378, 416
– (bunul de gravat al -) 494
– broșată 324
– cartonată 291, 298, 373–375
– (alegerea -) 26, 232, 416
– (documentul definitiv al -) 289, 494
– (poleirea -) 374
– (drept de reproducere ilustrație) 474
– (drepturi foto) 465
– (fabricația -) 289, 373–378
– (costuri gestiune foto) 462
– (montaj) 372
– (fotografiile de pe -) 465, 468
– suplă 377
coproducție
–(contract de -) 529
– în aceeași limbă 528
– (definiții și caracteristici ale -) 527
– (forme și responsabilități) 534
copy-writing 269
copyright 45–46, 60. 66, 152, 207, 244, 246, 247, 383, 440. 449, 500, 505, 507, 517, 527, 532, 550
– fotografii/ilustrații 146, 237, 276, 399, 441, 456, 493
Copyright Clearance Center (CCC) 567
Copyright Office (Washington) 44
corector 223, 224, 250, 334, 442

corectură
- (tipare de probă în culori) 348, 491, 492
- (exemplar de -) 381–383, 495
corecții, revizuiri
- (ale autorului) 287, 442
- (nouă ediție) 338, 339, 383, 495
- (retipărire) 381, 382, 385
coregrafice (opere -) 42
coridor (tipografic) 410
corp de literă (culegere) 405
costuri
- editoriale interne 284, 286, 289
- de pornire 294, 295, 356, 387
- de difuzare/distribuție 23–27, 304, 308
- de fabricație 290, 293
- de gestiune foto 462
- de retipărire 385–387
- de transport 25, 379, 380
- financiare 293, 305
- fixe 294
- fixe (cărți cu text) 281
- fixe (cărți ilustrate) 296, 298, 387
- fixe de creație 23, 85, 294
- fixe de fabricație 294, 299, 307
- generale 305
- profesionale 70
- proporționale/- variabile 294, 298
co-tipărire (coeditare) 200, 201, 212, 507, 509
- (coproducție) 529, 533, 535
- (lucrări/fascicule) 212
cotor
- pătrat 285, 373
- lipit (broșare -) 372, 373, 375
- lipit (legare cu -) 286, 373
- tăiat-lipit (broșare) 372
- biguit 372, 375
  rotund 285, 373
- frezat 375
- titlu pe - în lungime 494
  cu pînză pe colțuri 376
CPE 78, 166, 576
CPI -> *Codul proprietății intelectuale*
CPL 577
CRDS 70
cretată (hîrtie) 322, 329, 363
- cu lemn 323
  lucioasă 323, 327, 345
- clasică 323
- pe ambele fețe 323
- ușoară 323
- fabricată de mașină 323
- mată 323, 327, 345, 357
- modernă 323
- fără lemn 323
- semimată 323, 327, 357
- cromo 324
critică 73, 177, 267
- (aparat -) 203
- (opere -) 79, 176, 177
Cromalin 338, 349, 356
CSG 70
culegere
- caldă 331
- (dificultăți de -) 292
- digitizată 22, 341-343, 388
- liberă 434
- bloc 434
- cu plumb 40, 331, 352
- cu primul rînd lung 434
- (cheltuieli de -) 292
- integrată la editor 340, 341, 392
- împlinită 308, 309, 398
- în text compact 408
- programată 331
- (protocol de -) 225, 336, 408, 409, 432
- specială (formule, limbi străine etc.) 292, 333, 334
- de opere diverse 42, 55, 63, 177
culoare
- primară (fotogravură) 348, 349
- suplimentară 347
cuprins 440, 441
curiosa 172
curtaj 25, 212, 253, 258, 266
cusătură (cu/fără) 370, 372, 373
- ață (fascicule) 286, 372, 373
cuvînt înainte 493
cvadrat/pătrișor 411, 434

D

Data Discman 559
dată
– de depozit legal 383, 441
– (menționarea -) 46, 158, 159, 474, 475, 494, 504
– de publicare (menționarea -) 46, 158, 474
deces al autorului 60, 61, 63
decizie de publicare 299
dedicație 440
defăimare 157, 459
defecte de tipărire 363, 364
de pe calculator pe placă (sistem) 355
demisia unui asociat (coproducție) 532, 534
demisia unui angajat 213
depozit
– (la un librar) 24
– legal (Agenția bibliografică națională 1994) 42, 158–160, 441
– (opere supuse -) 158, 159, 278
depunere
– de titlu/emblemă 109, 425
– a unei opere nepublicate 166, 425, 584
– înregistrarea unei opere 40, 42, 159, 160
desene 476–486
  după fotografie 483
  de probă 276, 288, 483
– din operele de ficțiune 485, 486
– documentare 483, 485
– (execuție de -) 288
– (formate de -) 479, 480
– (gravură/fotogravură a -) 345, 348
– mute 482
– (nouă ediție) 389
– (hîrtie pentru -) 478, 479
– (protecție a -) 42
– (reproducere mediocră) 359, 361
– (restituirea - către creator) 486
– tehnice 42, 477, 479 (plasarea textelor pe -) 481, 482
desfacere
– a contractului de autor 75, 82, 91, 92, 447
– a contractului de coeditare 519
– a contractului de coordonator de colecție 114, 119, 121
– a contractului cu un packager 139
Desktop Publishing → PAO
despăgubiri 460, 463–464, 472
deteriorare și pierdere de documente 277, 454, 459
– de documente foto (despăgubire pentru -) 463
deteriorate (exemplare) 26, 305, 306
determinarea volumului textului 333, 338, 439, 441, 484
deviz
– (de editare/de fabricație) 296, 298
– (definitiv) 294, 295, 451
– (cerere de -) 279, 280, 281, 282, 294, 512
– (de retipărire) 385, 386, 387
– (estimativ) 279, 280, 293, 448
dezacidificare a hîrtiei 328
dezicere forfetară 82, 96 → contracte
diagonală (metoda -) 406, 407, 414, 416, 480, 481, 490
diagrame 236, 347, 389
diapozitive 235
dicționare 53, 178, 187, 198, 207, 212, 243, 322, 388, 390, 413, 547, 557, 559
– bilingve/multilingve 189, 207
– (drepturi foto) 474
– de specialitate pentru editare 315
Didot
– (literă -) 402
– (punct -) 405
difuzare 23–27
difuzare/distribuție 15, 23–27, 35, 36, 383
– (costuri de -) 23, 304, 305
– (multimedia) 564, 565
Direct-to-Plate Systems 355
director
– artistic → artistic
– comercial/marketing 219
– de editare electronică și multimedia 242, 243
– de unitate/de ramură/de departament 255, 257
– grupului de carte 254, 255
– de pre-tipărire 240
– editorial 226, 228–229, 231, 232, 395
– financiar 259–261
– literar (redactor-șef) 167, 218

- tehnic 239
Direcția cărții și a lecturii 49, 208, 209, 476, 577
Direcția resurselor umane (DRH) 271
disc audio 50, 52, 56, 81, 87, 88, 91, 97
dischete de autor 83, 94, 288, 332, 333, 355, 429
discurs 56, 181
discriminare (apologia -) 157
distribuție 23, 26–27, 32, 379
distrugere 26, 89, 179, 188
diversificarea fondurilor 20, 34, 35, 180, 183, 192, 193, 207, 208
dizolvare anticipată a unei coproducții 532
dobînditori de drepturi/deținători de drepturi 56, 63, 90, 278, 474
document
– de bază (foto) 461
– excepțional sau rar 461, 464
– originale (foto) 461, 464
– pentru fotogravură 348, 491, 492
– cu raster (gravură de -) 347
documentare (lucrări -) 53, 224, 484, 485
documentarist 233–236
documentarist-iconograf 185, 231, 233–236, 276, 287, 451, 461
documentație 135, 286
domeniu străin 221
– cu plată 43
– public 43, 188, 205, 216, 234, 456, 474
donatari (drept) 63
dosarul lucrării/de fabricație 279
dramatice (opere -) 42, 48
dramatico-muzicale (opere -) 42
drept (cărți de -) 557, 560
drept de autor 39, 51, 57–67
– (convenții internaționale) 41–50
– (drept moral) 41–43, 46, 52, 55, 56, 58, 83, 168, 170, 221
(drept patrimonial) 41–44, 50, 52, 55, 56, 58, 170
– (operă anonimă) 63
– (operă audiovizuală) 64
(operă colectivă) 62, 121, 123
– (operă compozită) 63
– (operă de colaborare) 62
– (operă postumă) 63
– (operă pseudonimă) 63
– (sancțiuni pentru atingerile aduse -) 151
– (traducător) 124, 134
drept la/de
– la imagine 156, 455, 459, 460
– la respectarea operei 56
– de tipărire 40
– de citare (texte) 270, 287, 288
– de citare grafică/muzicală 148, 270
– de copiere 45
– de păstrare (foto) 276, 464
– persoanei la imaginea proprie/viața privată 156, 455, 459
– de preemțiune 75, 60, 84, 92, 93, 105, 183
– de proprietate imaterială 55
– de rectificare 79
– de răspuns 267
– de reprografie 53, 152, 153
– de retragere 79
– proprietarului unei opere de artă/unei locuințe/unui bun etc. 456
dreptul la informare (limitele -) 156–157
drepturi
– audiovizuale 65, 271
– de autor 85, 104
– de autor forfetare 58, 101, 122, 146, 170, 184, 236, 239, 286, 300
– de autor garantate 84
– de autor proporționale 58–60, 85, 101, 107, 111, 131, 137, 142, 170, 238, 300, 386, 556
– de reprezentare 88, 104
– de reproducere 88
– de reproducere de texte protejate 286 → citat, 267 pre-publicare
– de reproducere a ilustrațiilor 201 (coeditare) 515
– de reproducere a unor opere de artă preexistente 474, 476
– de reproducere a unor opere multimedia 148–149
– de reproducere a fotografiilor 234, 235, 276
– de reprografie 88, 98, 107, 129
– derivate 60, 70, 88
– de traducător 124–134

– pentru Europa și internaționale 474–475
pentru fonograme 81
rezervate 456
analoage 46
dummy 397
duotone 347
dublicate de filme 292, 551
de ilustrații 187, 350–351
– de fotografii 459, 462, 464, 467
durata
proprietății literare și artistice 60, 61
protecției 45, 56
determinată (contract pe -) 272
contractului pentru o operă anonimă 63
– contractului pentru o operă colectivă 63
– contractului pentru o operă postumă 63, 64
contractului pentru o operă pseudonimă 63
contractului de coeditare 518, 519
contractului de coproducție 529
contractului pentru dreptul de publicare într-o limbă străină 503, 504
dreptului moral 43, 56
dreptului patrimonial 43, 56

E

editare
(situația în -) 30, 257–258
editor 15, 167, 225, 228–230 → responsabil de ediție/editorial (redactor)
editor 15, 40
(scrieri/biografii despre -) 220
(funcții/roluri ale -) 15–30, 395
– (obligațiile -) 158–161, 459
(responsabilitățile -) 15–30, 82, 84, 98, 100, 117, 120, 130, 131, 138, 141, 459
– (gestionar) 29 30
(lider de coproducție) 244
editor-asistent 229
editor-producător 148–149, 242–243, 559, 564
editură 31–37, 257 258
ediție
cu tiraj limitat 58, 173, 344, 356
prescurtată 277
anexă 475
– adăugită → ediție nouă
– în aceeași limbă 48
– de început 211, 365, 372
– derivată 465
– (director/responsabil -) 228–230
– electronică 178, 242, 485, 556, 570
– în limbi străine 499–535
– ilicită 41, 152
– literară 165–170
– actualizată 465
– multimedia 242, 556–570
– nouă 466
– numerotată 211, 365, 372
– originală 211
– parțială 466, 475
– /presă 212
– revăzută și adăugită → ediție nouă
– a doua 91, 92
– similară 465
– specializată 17–19
egiptiene 402
Ektacrom 202, 339, 349, 357, 479
Electre 15, 384, 440
Electre Bibliographie 575
Electre Multimédia 559, 575
Electronic Entertainment Expo 559
Electronic Publishing 559
electronică (carte/ediție -) 556–570
– (fixarea pe un suport -) 181
elemente terminale ale literei 400
elzevir 402
em 404
E-mail 566
emblemă 425, 493
en 404
enciclopedii 53, 58, 63, 178, 181, 184, 207, 212, 287, 322, 388, 476, 548, 557, 558, 559
Enfer (Biblioteca Națională) 172
erată 305, 365, 494
erudiție (cărți de -) 31, 32, 224
eseuri (cărți de -) 177
etichetă (legare) 374, 375, 376
Europaletc 330, 379
ex-warehouse/ex-works 379

Excel 336
exclusiv (drept) 45, 52, 60, 64
exclusivitate 24
executor testamentar 63
exemplare
de autor → contracte
– de corecție (pentru retipărire) 381, 382, 383, 495
– de început 211, 365
– justificative 86, 383, 457, 471
– finite 244 (packager), 509, 516, 521, 522, 544 (coeditare), 544 (club)
– gratuite 86, 516, 554
expediere 379, 380, 513
exploatarea
– drepturilor unei coeditări 515, 518
– directă de către editor a drepturilor cedate 88, 102, 144, 500
– ediției a doua 92
– de către un terț a drepturilor cedate 87, 103, 500
– permanentă și continuă 23, 80, 82, 97, 98, 130, 142
(traducere) 506
Expolangues 537
export 24, 49, 59, 317
– (Revizuirile de la Paris) 46, 50
extrașcolare (lucrări) 53, 190–193, 204
ezoterism 53, 181

F

fabricație, producție 21–23, 240–242, 313–380
(șefi de -) 239–242
(clubul cărții) 553, 554
– (finanțarea -) 21–23
(cheltuieli/costuri de -) 290–293
– (serviciu de -) 26, 293–242, 348, 371, 382
– specială (hîrtie) 322
– (suspendarea -) 151
– (tehnicieni/asistenți/responsabili -) 239–242, 313, 333
– (ședințe de -) 449, 451
facsimil 36, 381, 402, 470
– (opere piratate) 152
facturare 25, 26, 469, 470
faliment 75
falsificator 150–151
falț(uri)
– perpendiculare 320, 321, 370
– mixte 321
– paralele 321, 370
fascicule 187, 211–212, 475, 555
– (finisare) 285, 353 și broșare, fălțuire a colii
– cusute 372, 373
– cotor lipit 372
– intercalate 286, 373
– suprapuse 286, 371
– suplimentare 285, 370
– (număr de ordine al -) 371
față
– I/II 353, 354
– a hîrtiei 322
– cu față (tipărire) 356
superioară 322
– (tipărire pe ambele - deodată) 353
fălțuire 320, 321, 323, 370, 371, 372
Federația
– editorilor europeeni → SNE 586
– angajaților, șefilor de atelier, tehnicienilor și cadrelor din edituri 579
– franceză a sindicatelor librarilor (FFSL) 579
– națională a presei franceze 53
fețe (I, II, III, IV) de copertă 285, 372, 373–375, 377, 474, 493, 494
– căptușite 376
fibra hîrtiei 321, 326
filială 24, 164, 254, 257, 258
filigran (hîrtie) 324
filme
– (cesiune/vînzare a - în coeditare) 350
– (cesiune/vînzare a - în coproducție) 350
– (cinema) 474 și → novelizare
– (demontarea -) 524
– ale textelor (coeditare) 522
– (duplicarea -) 350, 351
– (interdicția de revindere, împrumut al -) 515
– montate în pagină 341, 353
– negative 345, 350
– offset 332, 345–349, 352

- pozitive 345, 351 și → clișeu
- (reutilizarea -) 350
- clișeu 346
- raster 345, 346, 347
finală 367
finale (pagini -) 441
finanțare (contract în regia autorului) 65, 66
- (contract pe din două) 66
- (lucrări în coproducție) 530
- a fabricării (obligația editorului) 21–23, 80
finisare 21, 240, 355, 359, 363, 370–378, 380
- în străinătate 317, 379
finisată (hîrtie) 321
fișă de catalog 440
- a cărții 382, 426–428, 495
fișier cu joasă/înaltă rezoluție 338
flow chart 450
FOB 379
folie retractabilă 375, 377
fond 349, 363
fond cu raster/color 346, 347, 349
fondurile editurii/lucrări din fond 27–28, 33–35, 178
- iconografice 278
fonograme 50–52, 159, 278
format
- de tip francez 317
- de tip italian 317
(alegerea -) 84, 316, 317
- cărților 316, 317, 320
- hîrtiei 318–321
- pe înălțime 317
- (modificări ale - în coeditare) 524
- pe lat 317
- fălțuit 320
- rotunjit 320
- tradițional 317
- util 319–320
- (variația - în fotogravură) 458
format (termen englez) 397
forme de exprimare 42, 55
formular-contract pentru fotografi 461, 462
formule editoriale (căutare de -) 15, 18, 19–21, 204, 279
fotocopiere/fotoplagiat 51, 152–154, 178, 359
fotoculegere (mașini de -) 331–332, 408
fotoculegere → informatică editorială
fotograf 234, 239, 275, 276, 455, 486–488
- (autorizare prealabilă a -) 460, 467
- (contract cu un -) 239
- independent 202, 239, 275–276
- (responsabilitatea -) 459, 460
- (statutul -) 239
fotografii 42, 55, 202, 275–277, 459, 486–488
- (ADAGP) 474, 476
- (bareme de bază) 466
- formular-contract 461
- (comandă de -) 202, 486–488
- (păstrarea - în culori) 235
- (termen de plată) 472
- (document de bază/original) 461, 464
- (drept de bază) 462
- (drept de păstrare) 276, 454, 462, 463
- (drept de reprezentare a -) 56, 459
- (drept de reproducere a -) 56, 459
- (drepturi pentru Europa, internaționale și altele) 467
- (drepturi rezervate/D.R.) 456
- (duplicate de -) 459, 461
- (ediții derivate, actualizate, noi, parțiale, similare) 465
- excepționale/rare 461
- (fascicule) 469, 470
- (formate de reproducere a -) 468
- (costuri de gestiune) 462
- (exemplare justificative) 471
- (cărți/albume de -) 202, 203, 347, 495, 507
- digitizate 337, 338
- (promovare/publicitate) 470
- (protecție) 42, 43, 46
- (restricție de folosire) 460
- (restituirea -) 276, 463
fotogravură (convențională/clasică/tradițională) 240, 344–351, 364
- color 240
- digitizată/electronică 22, 187, 292, 337, 338, 341–343, 351, 458, 524
- tipografică 344
Fotosetter 331

fotografie electrostatică 360
France Édition 209, 538, 543, 579
francofon 571–574, 580
free on board (FOB) 379
frisket 480, 481
frontispiciu 440
full flaps 375
Futurshow 541

G

galben 347, 348
gama Brunner 349
gama Europa 348
garanții 80
gardă (pagini de -), forzaturi 373, 377, 421
– incluse 285
– neincluse 285, 325, 373
– adăugate 373
– volante 373
– (hîrtie de -) 325
genul operei 55, 62, 84, 93, 424
geografie (cărți de -) 179, 180
Georg-Büchner Preis 164
gestiune
– colectivă a drepturilor 52
– (controlor de -) 258
– informatică 26
– (cărți de -) 184
ghiduri turistice 195
ghost-writer 217, 218
glosar 439, 441
gofrare 375, 421
gotice 403
grad de alb 326, 363
grafic 188
– (opere/arte -) 42, 56
– (preocupare -) 391, 394, 397
grafician 69, 154, 258
gramaj (hîrtie/carton) 322–326
gravor/gravură 42, 158, 210, 211, 278
gravură → fotogravură
– originală 365–369
(protecție -) 42, 56
– refuzată 365
– cu dalta 367
– în lemn 344, 366, 367
– în cupru 366, 368, 392
– în linoleum 367
grilă de livrări din oficiu (fără comandă) 24, 383
grosimea hîrtiei 321, 326
– cărții 326
Grup audiovizual și multimedia de editare (GAME) 148, 149
Grupul editorilor de cărți practice (SNE) 186
Grupuri CEP Havas, Hachette 257, 258
– carte 254, 255
– (Pdg al unui -) 254, 255
grupuri de editare 15, 21, 23, 31, 34, 37, 72, 180, 255–260, 535, 563
grupuri din SNE 586
Guide édition et diffusion francophones 15, 251, 569
Guide du papier 330

H

hardback 274
hartă geografică 42, 53, 158, 188, 238, 289, 347, 349, 389, 482, 483
(achiziționare de drepturi, de filme) 187, 292
și → atlas
Heidelberg 319, 356
higrometrie (hîrtie) 318, 327, 329
hîrtie 240, 316–330, 380, 479
– (cumpărare de -) 21, 239
– fabricată manual 316, 324, 365
– ameliorată 323
– cu netezire de mașină 321, 323
– (aprovizionare cu -) 294, 317, 318
– cu/fără lemn 316, 323, 327, 328
– tip biblie 20, 322, 326
– bufantă 323, 327
– lucioasă 323, 327, 345
– satinată 321, 323, 324
– (alegerea -. Criterii și tipuri) 321, 364
– încleiată 321
– (comandă de -) → comandă

– aclimatizată 318, 325
– (fața -) 322
– cretată 322
– ediții 322
– pentru tipar 322, 328
– decorată 325
– de lux 322
– (fabricație specială/din stoc) 317, 318, 322
– filigranată 324
– (formate de -) 318, 321
– gofrată 376
– gramaj 322, 326
– tipărită 324, 376
– cu picățele 325
– de ziar 323
– de revistă 323
– marmorată 325, 376
– neutră 328
– offset 318, 323, 324, 326, 345
– celofanată 376
– permanentă 328, 422
– (pură) din cîrpe/fire 316, 324, 365
– reciclată 318
– colorată în masă 324, 326
– vărgată 324, 479
hotmelt 372
hyperdocumente 339
hypermedia 339, 560, 577
hypertext 339, 560, 563, 567

I

iconograf 233, 276, 452–458
– independent 235, 457, 461
iconografic (fonduri/arhive) 235, 236, 276, 278
– (căutare -) 21, 453, 454
– (serviciu de -) 235
iconografic (ilustrație, fotografic)
(alegerea -) 452–453
– (economia -) 453, 455
– (costuri pentru -) 288
– (gestionarea -) 454, 456–458
idei de liberă circulație 55
IGN 187, 238, 292
IIPA 152
ilustrator 59, 69, 173, 197, 198, 210, 233, 236–238, 244, 275, 476–479, 485–486, 541
– (contract cu un -) 141–147, 197
ilustrator-autor 59, 237
– tehnic 236–237
ilustrație, ilustrații, ilustrare (drept) 42, 48, 55, 56, 59, 60, 67
– (avans) 142
– (acceptare) 47
– (achiziționare) 300
– (înlocuire/adaos al -) 524
– (autorizare de reproducere a -) 96, 270
– (buget pentru -) 288, 297
– (cesiuni) 144
– (color) 188
– (drepturi de reproducere/cesiuni) 144, 270
– (drepturi de reproducere în coeditare) 515
– (drepturi de reproducere proporționale) 141–146
– (drepturi de reproducere forfetare) 58, 146
– furnizate de autor 83, 94–96
– informatizate/digitizate/PAO 236–237
– inversate 492
– (proprietatea -) 141
– (căutarea -) 453–454
– (refuz) 477
– (reproducere a -) 146, 344
– (suprafața -) 441
imagine (formarea -) 233–234, 575
– multimedia 578
– de marcă 20, 27, 231, 393, 417–418
– grafică 417, 420
imagini în mișcare 277, 278
IMEC 56, 209, 220, 222, 580
import (volume finisate) 159, 317, 379, 441
– al filmelor 524
– temporar de hîrtie 317
imprimabilitatea hîrtiei 326
imprimantă laser 336, 337, 359
Imprimeria națională 331
imprimerie integrată 21–23, 360, 524
index 184, 186, 333, 439, 441, 510
Index librorum prohibitorum 39
Index Translationum 507

indice (cifre în -) 414, 446
inflație (rata de -) 526
infografie 237, 238, 483
informatică editorială 22, 180, 186, 188, 189, 233, 240, 339
– (depozit legal) 159, 278
informație (dreptul la -) 156, 157
informații interzise 157
infraliteratură 170
injurie 157, 188
INPI 109, 425
instant books 181, 457, 495
Instituții 569–590
instruire/- continuă (meserii din editare) 240–241, 269–272, 313–314, 562, 573–574, 577–579, 582, 583, 586
intercalarea fasciculelor 373
interdicție de publicare (din partea autorului) 64
interliniere 331, 399, 400, 408, 409, 445
International Standard Book Number (ISBN) 160, 285, 440, 493
International Standard Organization (ISO) 318, 322, 328, 341
International Standard Serial Number (ISSN) 160
Internet 51, 183, 185, 195, 566
intertitlu 409, 436, 439
interval de alb (hîrtie) 326–327
introducere 58, 440
introducerea blocului de carte în scoarță 377
investiții 309
istoric (cărți de -) 179–180

Î

îmbîcsire 363
îmbrăcare (materiale de -) 285, 325, 373, 375, 376–377, 421–422
împlinire → lungimea rîndului
împrumut cu plată/fără plată (biblioteci) 155
în curs de apariție 262
încadrate (texte) 412, 439
îngălbenirea hîrtiei 326, 378, 422
întîrzieri 276, 447–448, 451, 454

J

junior editor 229
jurist/serviciu juridic 270
jurisprudență internațională 50, 51
justificative (exemplare -) 86, 383, 457, 471–472

K

kaolin 324
Know-How Fund Low Prices British Books Scheme 48

L

lac (copertă/supracopertă) 377–378
– offset 327, 358
lansarea cărții 28, 217, 267, 305, 496–497
– (preț de -) 311
laviu 346, 368
lăcuire 377–378
lățime 350, 357
– (litere/text) 398
– legare 374, 494
lector (de manuscrise) 167, 218, 221
lector-corector 224
lector-revizor 430
lectura tiparelor de probă 287, 442–444
– revizuirea manuscrisului 429–432
legare, legătură 289, 365, 373–378
– cu inele 378
– cu spirală 378
– (alegerea -) 232
– (controlul -) 495
– (decor) 419
– pînză/piele 376
– cotor pînză 376
– cotor lipit 373
– (istoria -) 421
– industrială 285, 376, 378
– coperte întregi 376
– fără coasere 373
legat jumătate în piele/pînză 376
legatar universal 63

lege
din 29 iulie 1881 157
– din 16 iulie 1949 157, 158, 159
din 11 martie 1957 39, 51, 69, 112
– din 8 iulie 1964 45
– din 10 august 1981 → legea Lang
– din 25 ianuarie 1985 75
din 3 iulie 1985 52, 278
din 1 iulie 1992 → CPI
– din 3 ianuarie 1995 53
– din Massachusetts 40
– Lang (despre prețul unic) 161, 193, 261, 550
privind reprografia 53
legea lui Diderot 36, 304
legende 333, 397, 455, 460
letrină 367, 412–413
Lettre de l'Imec (La -) 58–59, 580, 591
lezare (prejudiciu) 58
Liber 536, 542
Library of Congress (Washington) 159, 160
librării/librari 25, 29, 32, 178, 192, 193, 201, 202, 258, 440, 572, 573, 576, 577, 578, 579, 583, 584, 586
licență (obligatoric) de traducere/reproducere 45, 47, 48
– a unui personaj 542
licențioase (publicații) 159, 172
lichidare (coproducție) 532
– a societății 75
licitație 274
lider (coproducție) 244, 527, 534
Light Weight Coated (LWC) 323, 327
limbi
de uz general 47, 48
– cele mai traduse 499
– vernaculare 47
liniare (clișee/filme -) 344, 345–346, 347, 357, 375
– (desene/ilustrații -) 347, 357, 359, 361
– în două culori și mai multe 345
linii 346, 405, 411, 509
liniometru 490
Linotype-Hell (CD-ROM) 336
lipirea cotorului (legare) 373
în mediu acid (hîrtie) 327
lista de lucrări ale aceluiași autor 440
literare (opere/domeniu -) 35, 53, 59
literatură generală (definiție) 79
– (contract de editare de -) 79–93
– (contract de traducere de -) 501
litere (alegere a -) 336, 400 și → tipografie
– (clasificare a -) 400–402
– clasice 400–404
– mobile 321
– cursive 405, 411, 435
– drepte 405, 411, 435
lithography 368
litigii
– cesiunea unui editor către un club 553
– drept de publicare în limbă străină 504, coeditare 520
litografie 42, 344, 353, 366, 368
livrarea lucrărilor 379, 522
Livres au format de poche 206
Livres de France 591
Livres disponibles 15, 424, 425, 591
Livres Hebdo 73, 178, 193, 196, 200, 251, 261, 384, 425, 591
lizibilitate 327, 398, 405, 411, 416
– a documentelor 416, 478, 485
loc/țară de tipărire (menționarea -) 159, 379, 441, 513
– de publicare (menționarea -) 46, 505
Logos 587
London International Book Fair 536, 537, 540
long-sellers 58, 200, 384, 486
Lotus 336
lungimea rîndului 398–400
lupă pentru liniatură 346
lux (ediții/lucrări/tiraje de -) 58, 158, 159, 344, 349, 377

M

machetă 288, 398, 406, 415, 416, 490
– de paginare/de montaj 288, 295
– de grosime 326
– de probă 185
– de broșare 371
– (drepturi foto) 471

– în alb/hîrtie 397, 494
– pentru tîrguri 538–539
machetatori 233, 404, 419
Mai du livre d'art 201, 311
majuscule 331, 435
managing editor 229
manuscris(e)
– (achiziționarea -) 136, 286, 287, 300
– dactilografiat 332
– (de la - la bunul de tipar) 443, 444
– (tehnoredactarea -) 224, 226, 432–438
– (acceptarea -) 21, 68
– (copia -) 83, 167
– (trimiterea -) 165–169, 173
– (lectura și revizuirea -) 21, 185, 429–432
– (pierderea -) 166–167
– (prezentarea -) 332, 429
– (proprietatea autorului) 169
– (refuzarea -) 167, 168, 286
– (remiterea -) 83–84, 99–100, 130–131
– (returnarea -) 165, 166
Marais (hîrtie) 324, 479
marginale (note -), *marginalia* 414, 415
margine
– pentru gheare 320
– superioară/inferioară/exterioară/interioară 361, 371, 388, 406, 408, 415
marjă de profit (de beneficiu)
– brută/netă 29–30, 228, 308, 531
marketing → comercial
marmorată (hîrtie/tăieturi) 421
mască (foto) 463
mașini de tipar → prese
Matchprint 338, 349, 356
matriță 40
mărire 338, 350, 458, 481
mediatizare 25, 29, 73, 497
medicină (cărți de -) 182, 183
Medium Weight Coated (MWC) 323
memorie RAM/ROM (PAO) 335–337
memorii 62, 165
mențiuni obligatorii 45, 46, 52, 159, 261, 383, 389, 441, 474–475, 493
mezzotinto 367
mia
– de coli 294, 325, 356
– de semne 335
– fictivă 383
– următoare 294, 298–199
micro-firme 28, 248, 250
micro-tiraje 359
micșorarea
– documentelor 338, 458, 480–482
– filmelor 350
– de grup 480–481, 491
Milia (Salon) 537, 541, 544
minuscule 331, 435
modificare (i)
– de format, de paginare 524, 535
– a unei opere 43, 110, 136
montajul filmelor 345, 352, 355, 370, 509
montarea plăcilor 294, 356, 362
moștenitori 56, 61, 181, 274
– (familiile moștenitoare în editare) 35, 257
multimedia 242–243, 276–277, 541, 557
– (departament -) 563–564
– (depunere a operelor -) 159, 278
– (drepturi de reproducere) 51, 148, 149
muzee 234, 278, 474, 475
muzicale (opere -) 42, 48, 64
– drepturi de reproducere 148, 149

N

Nairobi (Conferința de la -) 44
negative 345, 364, 522
negocierea contractelor 69–73
negru 218
Net Book Agreement 161
Netscape 566
Newsgroups 567
netezire (hîrtie) 321
ne varietur (ediții) 41
nonconcurență 96
– (contract cu coordonatorul de colecție) 114, 119, 121
– (contract de packager) 139
notări 24
note 112, 388, 414, 441

nouă ediție 31, 160, 365, 387–390, 431, 493
– (cont de exploatare estimativ) 390
– (coeditare) 519
– (lucrare cu text) 388
– (lucrare ilustrată în culori) 389, 475
– (lucrare ilustrată în alb-negru) 389, 475
novelizare 171, 176
număr
– de cod editor 383
– de cod lucrare 285
– de ediție 389, 441
număr de rînduri pe pagină 490
nume (menționarea -)
– (autor) 46, 266, 287, 441, 474, 493
– (colaboratori) 218, 230, 266, 266, 493
– de personaje și de opere 151
– (coordonator de colecție) 493
– (editor) 52, 493
– (furnizor, difuzor) 151, 441, 493
– (ilustrator/machetator) 146, 493, 517
– (tipograf) 159, 441
– (fotograf) 441, 460, 493
– (producător) 159
– (protecția - autorului) 56

O

obiectul contractului de autor 79 și contracte
OCR (Optical Character Recognition) 336, 349
ofertă (coeditare) 508, 538
ofertă/acceptare de ofertă 95, 122, 127, 137
offset
– color 357, 358
– duplex 345
– (filme -) 345–349
– (tipărire -) 352, 355, 356
– (mașini/prese -) 319, 356
– (reproducere în -) 357, 358
oglinda paginii 406
OMC 152
OMPI 152, 585
on-line 565, 568
opacitatea hîrtiei 326, 363
operă
– anterioară 42
– de artă preexistente 148, 474, 475
– complete 74, 203, 205, 206
– compozită 63
– de colaborare 62
– de creație intelectuală 42, 55, 150
– viitoare (cesiune globală -) 84
– grafice și plastice 42, 56
– neterminată 55
– nescrisă 181, 274
– nepublicată 45
– originală 55, 64, 80, 211
– postumă 63–64, 68
– sub pseudonim 63, 83
– publicate (protecție) 45
– din proprie inițiativă 71, 163–169, 173, 181, 182, 189, 193, 196–198, 214
– comandată → comandată
oprire a comercializării 384
ore-mașină 294
organisme culturale, profesionale 569–590
originalitate 52, 206
ornamente 412
ozalid 355, 492

P

packager 34, 238, 240–247, 251, 558
– (contract cu un -) 134–139
– (obligațiile -) → contract 137
– (remunerarea -) 137, 246
Pake Maker 337
paginare 287, 415–417, 484–485, 489–491
– directă 224, 225, 332, 333, 433
– (modificare de - în coeditare) 509
– pe hîrtic (tradițională) 333, 490, 491
– (ritm, stil) 416, 484, 485
– pe ecran 489, 490
pagină (i)
– de probă (machetă) 439, 490
– de titlu fals 440
– finale 441
– de gardă → gardă
– liminare/preliminare 184, 414, 415, 433, 440
– de titlu 160, 218, 408, 440, 493, 505, 517
– montate 333, 351

– (număr de - al cărţii) 285, 439
– (număr de - pe coală) 320
– (proporţii ale -) 406, 408
pagină dublă 141, 146, 396, 398, 406, 481, 484
pagină nouă dreapta 433
pagină plină 141, 146, 415, 480, 491
palete 305, 379, 513, 522
PAO 34, 180, 225, 233, 247, 288, 333, 335–343, 346, 347, 349, 397, 484, 487, 558
– (cartografie) 482, 483
– (desene) 478, 481, 482
– în reţea 340
– (cărţi cu text) 335, 337
– (cărţi ilustrate) 292, 337–349
– (paginare în -) 333, 489–490
paperback 274
paragraf 410, 434
pastă de hîrtie 316, 321, 326–329
păstrarea documentelor/fotografiilor 276, 491
pelicule 345, 459, 465, 467
periodice (publicaţii -) 158, 160, 194
– de specialitate 591
persoane fotografiate (drepturi ale -) 455, 456, 459, 460
picăţele (hîrtie cu -) 325
pierdere de documente 276, 454, 463–464
pierdere de filme 347
pierderea unui manuscris 166, 167
piratare/ediţie pirat 40, 50, 51, 52, 150, 152, 273, 359, 585
plagiat 18, 150–154, 166, 193, 582
plan 42, 56
planning editorial 230, 447–449
planşe 371, 484
plăci (offset) 294, 352, 353, 355, 356, 509
– (schimbarea -) 293
pliant 24, 468
plic Soleau 425
plumb 40, 331, 352
poezie 79, 173–174, 175, 576
poleire (copertă) 285, 374–376, 421
– la cald/la rece 374, 421
– a tăieturilor 374, 421
policromie 344, 348, 355, 357, 479
popularizare (cărţi de -) 189, 190, 197, 222
pornire (cheltuieli de -) 386
porozitate a hîrtiei 328, 372
postfaţă 441
post mortem 43, 45, 60–61
postpublicare (postprint) 80, 182
Postscript 336, 341
post-tipărire 240, 342
practice (cărţi -) 53, 193, 195, 198, 222, 378, 562
prefaţă 58, 111, 440, 493
prejudiciu 55, 459
preluare de firme 21, 29, 33, 35, 37, 176, 213, 247, 251, 253, 255, 257, 258, 270
prelucrare la distanţă a imaginilor 340, 457
premachetă 232, 233
premiu
– *Bologna ragazzi* 541
– Goncourt 164
– Femina 164
– Nobel 165
– al Păcii (Germania) 164
– literare 72, 164, 165, 171, 203, 208, 283
– Renaudot 164
– *Strega* 164
prepublicare (preprint) 80, 182, 267
presare (finisare) 373
prese
– Cameron (cu curele) → Cameron
– de poleire 375
– în coli 356 (offset)
– de tipar tighel 375
– Bookmatic 357
– Electrobook/Electropress 360
– de tipărit pe ambele feţe 319, 353, 356
– tipar adînc (heliogravură) 344, 345, 362
– rotative offset 212, 357
– rotative de tipar înalt 19, 358, 359
– Timsons 357
– Variquick 360
– Varybook 357
prestare servicii 22, 293
preşedinte-director general (Pdg) 248–254
pre-tipărire 21, 239, 240, 342
preţ

– de cesiune 518
– de lansare 311
– de piață 301
– de cost 20, 280, 299, 333
– de cost (stabilirea -) 298–301
– de cost per pagină 333
– de cost definitiv 299
– de cost tehnic 23
– de vînzare 311, 312
– de vînzare public (stabilirea -) 23, 84, 160, 161, 280, 298, 310, 311
– preț tehnic 310
– unitar 307, 309
unitar → legea Lang
prezentarea conturilor
– traducere 505
– coproducție 531
– de autor 60
probă (pagini de -) 490
– de tiraj 356
producători de imagini în mișcare 277
– de discuri/filme/videograme 50, 51, 52, 81, 449, 451
producție → fabricație
produse ludo-educative (multimedia) 560
profit 29, 228
program de editare 17–21
programe școlare 190–192
proiecție publică 56
promovare 25, 27, 28, 194, 305
– a lecturii 576, 583
– a fondului 27, 28
– a cărților ilustrate 470, 471
– la locul de vînzare 25, 261
proporțiile paginii 406–408
proprietar (cedant) 270, 271, 501–520, 521–523
proprietate
– a drepturilor 532
– a manuscrisului și a documentelor 84, 125, 141, 146, 169
– a titlului 532
– industrială 44, 52
– literară și artistică 39, 46, 51, 151, 270, 272, 334, 474
– literară și artistică (durata -) 60–61
– prelungirea (duratei de protecție) 43, 50, 60–61
protecție
– a vieții private 156–157
– a numelui 56
protocol de culegere 225, 336, 408, 409
Protocolul de la Florența 44
publicitate 27, 28, 66, 101, 151, 194, 305, 550, 555
– (cluburi) 549–550, 552, 553
– (cheltuieli de -) 307
– (cărți ilustrate, drepturi fotografice) 470–471
– radio/cinema 25, 265
– (serviciu de -) 25, 26, 28, 263, 266
publisher 15, 228
Publishers Weekly 274, 380, 501, 591
punct
– pătrat (raster) 345, 346
– tradițional (raster) 346
– de clișeu cu raster 346, 349, 351
– Didot 405
– eliptic 346
– mort 309, 310, 311
– pica 405
punctuație 431–433
purpuriu 347, 348

R

rabat
– autorizat/ilicit 160, 161, 193
– la punctele de vînzare 23, 160, 161, 209, 304
radiodifuzate (opere -) 41, 50, 581
radiofonică (adaptare -) 581
Rameau (clasificare -) 440
rasism 157, 159, 214
raster (helio) 345
– (clișeu cu -) 344–349, 351–358, 364, 491
raster adeziv/transfer 347, 478, 482
realizarea cărții 423–451
– (timp de -) 495, 496
reaprovizionare 24, 26, 27, 381, 383
reciprocitate 41–46
redactor-adaptator 64, 69

redactor de enciclopedie 181
reeditare 32, 36, 113, 180, 185, 207, 431
referință (cărți de -) 179, 184, 194, 304, 388
referințe (despre fotografii) 460
relație editor-serviciu comercial/marketing 261, 262
– editor-controlor de gestiune 259, 261
remunerare
– a autorului 52, 77, 339
– a proprietarului (coeditare) 504, 505
– forfetară 58
– pentru copiе(re) privată 53–54
rentabilitate 249, 260
repere de paginare 415
repere pe ilustrații originale 479, 482, 494
reportaje (cărți de -) 79, 181, 239
– fotografice 235, 239, 486–488
reprezentanți 23, 24, 27, 262, 263, 382, 383, 496
reprezentarea unei opere 56
– dramatică 42
– privată și gratuită 56
reprint 361, 381
reproducere
– (autorizare de -) 96, 270
– texte și ilustrații 287, 288
imagini în mișcare 278
– coeditare 515
– (definiția -) 48, 56, 150, 459
– (drept de - grafică/alta decît grafică) 80, 81
– (drepturi de -/procentaje) (exploatare directă de către editor) 86, (de către terți) 87
– (Revizuirile de la Paris) 46–48
reprografie 53, 87, 153
rescriere *(rewriting)* 62, 111, 137, 225, 279, 287
rescriitor *(rewriter)* 62, 111, 137, 225, 279, 287
responsabil editorial/de ediție (redactor) 15, 23, 168, 184, 190, 228–230, 233, 260, 266
responsabilitate civilă 195
restituire
– de documente 141, 235, 457, 486
– de fotografii 235, 457, 463, 491
restructurări 33, 260
retipări, reimprima
– (obligația de a -) 26, 82, 504
retipăriri, reimprimări 31, 40, 317, 357, 381–387, 464, 465
– (ccp) 385
– *(Cod fotogr.)* 464–465
– (coeditare) 516, 519, 526
– (comandă de -) 382, 383
– (coproducție) 535
– (decizie de -) 381–382
– (depozit legal) 158–159
– (color) 387
– (deviz de -) 385, 386, 387
– (informații privind -) 26, 387
– (alb-negru) 384–386
retur 24, 26, 27, 192, 200, 304–306, 309, 311, 372, 382–384
reutilizarea documentelor de ilustrație 339, 458, 464–468, 525
– duplicatelor de fotografii 465, 467
– filmelor/peliculelor 350, 458, 467
– fotografiilor 235, 239, 339, 465
revizuirea traducerii 388
Revizuirile de la Paris 41, 44, 45, 46–50
rezistența hîrtiei 326
rhodoid 376, 377, 378
romane 48, 78, 79, 163–173, 181, 206, 548
– contemporane 163–173
– pentru tineret 196, 198, 199
– polițiste 170–171, 198
– sentimentale 171–173
rotative
– cu bobine 357
– cu bobine cauciuc pe cauciuc 357
– color 387
– offset 360
– de tipar înalt cu bobine 358
rotunjire (legare) 373, 375
rotunjirea cotorului 373

S

SACD 45, 175, 582
SACEM 583
salariat (autor -) 67, 327

Salon (de carte) 541, 543, 579
– al ilustratorilor (Bologna) 197, 541
– de la Montreal 543
– de la Paris 37, 196, 537, 543, 584
– internaţional de la Geneva 543
sancţiuni pentru atingerile aduse dreptului de autor 150, 155
saturaţie (litere) 405
SCAM 166, 583
scannere 345, 348–350, 358, 479
scara pisicii 410
scară (culegere) 410
scară de culori 348
scară de micşorare/de mărire 141, 146, 479, 480
SCELF 583
scenariu 64, 238
scheme 188, 236, 347, 489
scrisoare-contract cu un iconograf 457
scrisoare-contract cu un ilustrator 146, 147, 476, 477
scrisoare de credit irevocabilă 523
scrisoare de refuz a unui manuscris 167, 168
scrisoare de trăsură 380
SDRM 45, 148, 243, 584
sechestru 151, 156
– a exemplarelor (pentru contrafacere) 151, 156
secretar de ediţie 230
secţii de culegere 331, 332
selecţia culorilor 348, 349
SELF 584
semitonuri 344, 346, 347, 359, 479
semn de carte 373, 495
semne de corectură 445–446
senior editor 229
serii 196, 198 → colecţii
server (informatică) 184, 565, 566
serviciu/ataşat(ă) de presă 27, 28, 266, 270
– (exemplare -) 86, 268, 305
SGDL 45, 53, 69, 166, 167, 424, 584
SGLM 341
SHM 347, 360
signaturi (finisare) 371
similigravură 344
smulgere/jupuire (hîrtie) 326, 363
SNAC 166, 586
SNE 24, 53, 78, 149, 152, 155, 159, 265, 272, 313, 586
SNL 265, 587
societăţi
– pe durată limitată 529
– anonime 15
– cu răspundere limitată 15
– de autor 69, 150
– de percepere şi repartizare a drepturilor artiştilor 52, 53, 234, 278, 455, 474–475
soft
– (autor de -) 67
– (copie a -) 51, 153, 334
– de cartografie 482
– de deviz 242
– de paginare (cărţi ilustrate) 337–338
– de editare (prelucrare) de text 334–336
– grafic → PAO
– (protecţie a -) 51, 52, 55, 334
soţ supravieţuitor 56, 61, 63, 90
spaţiu/spaţiere
– între litere 409, 421
– între rînduri → interliniere
specialitate (cărţi/ediţii de -) 177, 189, 222, 287, 359
sponsorizare 28, 32, 170, 201, 244, 265, 493
SPADEM 45, 64, 278, 455, 587
stabilitatea dimensională a hîrtiei 327
stampe (depozit legal) 158, 159
– originale 366, 369
stil tipografic 397, 417
stoc/stocare 26
– la sfîrşitul anului 309
– (starea -) 309, 382
– (cheltuieli de -) 393
– (răscumpărarea -) 518
– restant 519
– (valoarea -) 309
– zero 360
– unei părţi din tiraj 364, 365
strat dublu de cretare 329
strălucirea hîrtiei 321, 323, 327
sub-editor 229

subtitlu 400, 493
subvenţii 32, 174, 555, 576
supracopertă 26, 160, 289, 323, 377, 378, 420
– (document definitiv al -) 493
suprafaţa ilustraţiilor 441, 442, 484
suprapunere, potrivire
– (ozalid) 355
– a culorilor 327, 353, 356, 364
surse de documente (menţionarea -) 287, 339, 456, 460

Ş

şablon 344, 365
şcolare (cărţi/manuale -) 35, 42, 47, 53, 59, 153, 179, 190–193, 302, 378, 475, 496, 507
ştanţare 357, 363
ştanţă de poleire 285, 375, 421, 494
ştiinţe umane şi sociale (cărţi de -) 56, 153, 177–180, 208
ştiinţific, tehnic şi medical (STM) 153, 182–184, 336, 560
ştiinţifice şi tehnice (cărţi -) 42, 58, 94–105, 224, 336, 388, 548, 557

T

tablă de materii 440, 441
tăiere longitudinală 321, 325, 353, 357, 370, 491
tăiere în trei părţi 371–373, 494
tăierea clişeului după contur 346, 479
tăierea hîrtiei în unghi drept 318
tăietură 327, 375, 421
– din faţă/de picior/de cap 371, 374
– poleită 375, 421
– colorată 372, 375
tehnice (cărţi -) 378
tehnoredactor 137, 224–226, 334, 432–435
tehnoredactare 224–226, 432–435
teatrale (opere -) 40, 79, 174, 176, 576
telematică 558
televiziune
– (drept de adaptare pentru -) 271
– (emisiune de - despre carte) 32, 36, 179, 182, 268
– (publicitate la -) 25, 36, 182, 265, 285
teme (căutare de noi -) 15, 17–19
termen
– de protecţie (drept de autor) → durata proprietăţii literare şi artistice
– de publicare 82 şi → contracte
– de predare a manuscrisului 83
– suplimentar 83 şi → contracte
termene şi întîrzieri 276, 447–451
testamentare (dispoziţii) 43, 56, 64
teste de vînzare 25, 550
text(e)
– (cărţi cu -) 18, 19, 231, 279, 281, 282, 285, 333, 358
– (reproducere de - protejate) 287
– „definitiv" 404
– vorbit 42, 152
– plin 408
text-imagine (includere -) 247, 341, 345
– raport 20, 233, 441–442, 484, 485
textologie 41, 206
tinere edituri/tineri editori 17, 29, 34–37, 57, 72, 164, 171–174, 184, 195, 196, 198, 199, 208, 244, 249–251, 275, 486, 525, 558
tineret (cărţi/albume pentru -) 20, 53, 158, 159, 196, 199, 215, 232, 233, 237, 576
– (lucrări documentare pentru -) 53, 193, 196–199, 200
tipar adînc (gravură/tipărire în -) 294, 332, 344, 345, 352, 362
– color 358, 362
tipar înalt → tipărire
tipar pe verso 353
tipar serigrafic 344, 366, 378
tipare de probă
– bromură (text) 492
– pentru autor 442
– de gravură/fotogravură color 338, 348, 349, 356, 364, 492
– în pagină 491, 492
– (primul -)/în şpalt 16, 332, 333, 433, 443, 490
– (al doilea/al treilea -) 334
– cu raster 338, 345–348
tipărire, imprimare 21, 240, 294, 352–362

– în străinătate 317, 379, 441, 515 → coeditare
– (bibliofilie) 365–369
– (Cameron) 359
– (control al -) 362
– (defecte de -) 363
– color/policromii 327, 346, 355, 357, 358, 364
– în Franța 379
– (tipar adînc) 362
– (microtiraje) 359–360
– (offset) 328, 345, 352–358
– în două exemplare 355
– rotativă 357–359
– (tipar înalt) 210, 344, 356, 357, 359, 375
tipograf-librar 391
tipografi 210, 391, 406
tipografic (aspect/prezentare -), tipografie
– (scurtă istorie a -) 40, 331, 391–392, 401–402
– expresiv 404
– (concepție și preocupare -) 391–422
tipografii universitare (edituri) 21, 22, 51, 178, 339, 421
tiraj
– (cifre de -) 285, 357
– succesiv 356
– (completare de -) 356
– (controlul -) 362–364, 494
– limitat 365
– (micro -) 359–360
– minim 84, 100
– optim 303–304
tiraje speciale 359
titlu(ri)
– (pagină de -) → pagină
– (alegerea -) 194, 285, 423–425
– de colecții 109, 111, 423, 425, 426, 493
de copertă 285, 375, 378, 421, 493
– (depunerea -) 109, 425
pe cotor în lungime 421
– (ierarhia -) 400, 406
– original (traducere) 505, 517
– originalitatea unui - (drept) 55, 424
– (proprietatea asupra -) 424, 532
– (protecția -) 55, 151, 424–426
– (reținerea -) 425
titlu fals (pagină de -) → pagină
Tîrgul
– de la Bologna 197, 198, 233, 536, 541
– de la Bruxelles 543
– de la Frankfurt 15, 16, 164, 192, 209, 273, 536–540
– de la Leipzig 540
– de la Londra 536, 537, 540
– de la Moscova 543
– de la Pekin 543
– de la Sankt Petersburg 543
– de la Tokyo 537
– de la Varșovia 543
tîrguri internaționale de carte 536–545, 579
traducător 55, 208, 222–224, 500, 501
– (contract cu -) 124–134
– (informarea -) 125
– (renumerarea -) 58, 131
traducere 45–47, 174, 178, 182, 188–189, 208, 501
– (achiziționare de -) 17, 47
– (hărți geografice/atlase) 187, 188
– (cesiune de drepturi pentru -) 127–130
– (cesiune/contract între doi editori) 501, 503–506, 554
– (coeditare) 507, 517, 525, 554
– (contract de -) 124–134
– (criterii de -) 133
– (drepturi de -) 81, 501
– (stabilirea -) 124
– fidelă 505, 517
– opțiune/ofertă (acceptare) 126, 127
– (lucrare cu text) 501, 502
– (protecție) 42, 505
– (prezentarea conturilor) 132
– (predarea -) 131
– (remunerarea -) 131, 134
– (revizuire/modificare a -) 125–126, 134, 388
– (Revizuirile de la Paris 1971) 46–48
– (teritorii) 501
– (tiraj al -) 131
transfer (sau copie) (offset) 352, 355
transferul contractului de editare 75, 134

transformările operei 55
transparența hîrtiei 326
transport 379, 380, 523
Tratatul de la Roma 41
tribunal 151, 156, 157
tricromie 344, 347, 348, 358
trimiteri la note 414

Ţ

țară (menționarea - de origine) → mențiuni obligatorii
– în curs de dezvoltare 41, 46, 50, 208, 526, 585

U

UIE 16, 28, 192, 520, 588
UNESCO 544, 589
unitate grafică 393–395, 414, 416, 420, 433
Uniunea Europeană 60, 61, 261, 317, 325, 503, 514
universitare și de cercetare (cărți -) 18, 42, 47, 152, 153, 179, 190–193
unsolicited manuscripts 165, 171
uzufruct 61

V

vamă/vămuire 317, 379–380, 441, 512, 523
vărgătură 324, 479
videodisc 236, 558
videograme 52, 107, 278
Videotex 565
vignetă 367, 412
vînzare
– la domiciliu → curtaj
– (nivel scăzut de -) 83, 91–92, 504
– prin abonament 266
– către instituții 25
– prin corespondență → VPC
– directă 192, 258
– cu posibilitate de retur 24
– formă 24, 383
– către angrosiști 25
– minimă (clauză de -) 89, 91, 104, 143, 504, 519
– multimedia 464
– netă 26
– (obiective/speranțe de -) 25, 27
– (estimări de -) 300, 301–303
– cu preț redus (solduri) 26, 179, 202, 311–312, 365
– în pierdere 66, 179, 192
Vox (clasificarea literelor/ATYPI) 402
VPC 25, 31, 194, 201, 212, 258, 266, 549, 565

W X Z

Windows 95 335
Word 5/6 335
Wordperfect 335
World Intellectual Property Organization (WIPO) 152
World Wide Web (www) 566
xilografie 344, 367
zinc
– (clișeu de -) 344
– gros 375, 421, 494

ISBN 973-9244-65-3

Redactor : **Ion Nicolae Anghel**

Bun de tipar : 24.V.1999.
Apărut : 1999.
Coli de tipar : 39,75.

Tiparul executat sub comanda nr. 156 /1999,
la Imprimeria de Vest – Oradea,
str. Mareşal Ion Antonescu, nr. 105,
ROMÂNIA.

Philippe Schuwer a fost secretar de redacție în presă, director-adjunct de producție la PUF, director la Editura Tchou, director de departament la Hachette, Nathan și Larousse.

Absolvent al Institutului Britanic (British Institute) și al Școlii de înalte studii de științe sociale (École des hautes études en sciences sociales), a inițiat cursurile de editare la Universitatea Paris - VIII.

Autor a șapte cărți despre editare, a publicat aproximativ 100 de studii și articole în Franța și în străinătate. Este membru al comitetului editorial la revistele *Logos* și *Communication et langages*.

Indispensabil tuturor celor implicați în procesul de editare, acest Tratat fundamental aparține unuia dintre cei mai avizați specialiști în domeniu pe plan mondial: Philippe Schuwer. Cartea

- **analizează și comentează responsabilitățile, rolurile și funcțiile editorilor și ale colaboratorilor specializați;**
- **realizează o sinteză a convențiilor și legilor ce stau la baza dreptului de autor;**
- **propune aproximativ 15 tipuri de contracte pentru autori, traducători, coordonatori de colecție, ilustratori etc.;**
- **prezintă etapele conceperii și fabricării cărții, insistînd asupra evoluției editării asistate de calculator, a informaticii editoriale și a multimedia;**
- **insistă asupra aspectelor economice, inseparabile de orice strategie editorială (de la devize la conturile de exploatare, precizînd cele mai bune variante tehnice);**
- **discută condițiile de cedare a drepturilor în limbi străine și în limba franceză;**
- **stăruie, cu exemple la zi, asupra modalităților efective de realizare a difuzării de carte în Franța și în întreaga lume;**
- **se adresează editorilor de carte, celor din presa scrisă și audiovizuală, tipografilor, scriitorilor, artiștilor plastici, cineaștilor, autorilor de lucrări tehnice, bibliotecarilor, în genere tuturor celor interesați de destinul cărții și de civilizația multimedia.**

ISBN 973-9244-65-3